

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos



Número 5 (2018)

ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

ARTENUEVO: *REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS*

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Antonio Sánchez Jiménez - Université de Neuchâtel

Editores: Cipriano López Lorenzo - Université de Neuchâtel;

Adrián J. Sáez - Università Ca' Foscari Venezia

Secretario: Jacobo Llamas - Université de Neuchâtel

MIEMBROS DEL CONSEJO

Frederik A. de Armas - University of Chicago / Antonio Carreño - Brown University / Santiago Fernández Mosquera - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / Robert Folger - Universität Heidelberg / Agustín de la Granja - Universidad de Granada / Ann L. Mackenzie - University of Glasgow / Felipe B. Pedraza Jiménez - Universidad de Castilla-La Mancha / Pedro Ruiz Pérez - Universidad de Córdoba / Germán Vega García-Luengos - Universidad de Valladolid / Julio Vélez Sainz - Universidad Complutense de Madrid

CONSEJO ASESOR EXTERNO

Fausta Antonucci - Università di Roma Tre / Álvaro Baraibar Echevarría - GRISO-Universidad de Navarra / Hugo O. Bizzarri - Université de Fribourg / Manuel Ángel Candelas Colodrón - Universidad de Vigo / Antonio Cortijo Ocaña - University of California, Santa Bárbara / Christophe Couderc - Université Paris Ouest-Nanterre La Défense / Enrico diPastena - Università di Pisa / Raymond Fagel - Universiteit Leyden / Francisco Florit Durán - Universidad de Murcia / Luis Galván - GRISO-Universidad de Navarra / Jorge García-López - Universitat de Girona / Enrique García Santo-Tomás - University of Michigan-Ann Arbor / Rafael González Cañal - Universidad de Castilla-La Mancha / Carlos M. Gutiérrez - University of Cincinnati / Luis Iglesias Feijoo - GIC-

Universidade de Santiago de Compostela / A. Robert Lauer - University of Oklahoma / Itziar López Guil - Universität Zürich / José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid / Fernando Plata Parga - Colgate University / Gonzalo Pontón - Universitat Autònoma de Barcelona / Marco Presotto - Università de Bologna / Victoriano Roncero - Stony Brook University / Javier Rubiera - Université de Montréal / Guillermo Serés - Universitat Autònoma de Barcelona / Diego Símini - Università del Salento / Christoph Strosetzki - Universität Münster / Luc Torres - Université du Havre / Alejandra Ulla Lorenzo - University College Dublin / Thomas Weller - Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz

SUMARIO:

ARTÍCULOS:

César AVILÉS ICEDO.....	1
El apéndice poético de las <i>Rimas</i> (1609 [1602]) y su relevancia en la figuración de Lope de Vega como autor.	
José M. DOMÍNGUEZ BÚRDALO	29
<i>La señora Cornelia</i> de Cervantes: la <i>novella</i> hecha novela	



UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

MONOGRÁFICO:

Métrica, ritmo acentual y
autoría en la poesía española
del Siglo de Oro

Al cuidado de JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ

Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ.....	49
Métrica, ritmo acentual y autoría en la poesía española del Siglo de Oro.	
Max ARRIAGA NAVARRO.....	57
Función del soneto en 134 comedias atribuidas a Lope de Vega.	
Antonio AZAUSTRE GALIANA.....	115
Quevedo, el ritmo poético y las figuras de posición: observaciones en los textos preliminares a sus ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre.	
Antonio CARREIRA	139
El verso libre. Historia de un malentendido.	
Daniele CRIVELLARI	157
Métrica y marcas de segmentación en los autos sacramentales autógrafos de Lope.	
Rodrigo OLAY VALDÉS.....	181
Los usos métricos de Benito Jerónimo Feijoo.	

RESEÑAS:

- Roser LÓPEZ CRUZ.....215
 DE ARMAS, Frederick A., *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, ed. de Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Iberoamericana, 2016. ISBN: 978-84-8489-959-4. 380 págs.
- Julio VÉLEZ SAINZ.....221
 BARONE, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, Nueva York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5. 169 págs.
- Juan CEREZO SOLER223
 BOTELLO LÓPEZ-CANTI, *Jesús, Cervantes, Felipe II y la España del Siglo de Oro*, Navarra, Iberoamericana Vervuert, 2016. ISBN: 978-84-8489-978-5. 212 págs.
- Rafael MASSANET.....228
 CAMPBELL, Gwyn E. y Amy R. WILLIAMSEN, eds., *Prismatic Reflections on Spanish Golden Age Theater: Essays in Honor of Matthew D. Stroud*, Peter Lang, Nueva York, 2016. ISBN 9781433130083. 374 págs.
- Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ.....235
 CRIVELLARI, Daniele, ed., Agustín Moreto, *El defensor de su agravio*, Colección digital Proteo, 2, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. ISBN: 978-84-16594-99-3. 182 págs.
- Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ.....240
 GÓMEZ REDONDO, Fernando, ed., *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016. ISBN: 978-84-942088-5-0. 1252 págs.
- Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO.....248
 MANSON, William R. y C. George PEALE, eds., Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, con estudio introductorio de Juan Matas Caballero, Newark, Juan de la Cuesta, 2015. ISBN: 978-1-58871-270-7. 210 págs.
- Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ.....255
 MARÍN CEPEDA, Patricia, ed., *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2017. ISBN: 978-84-9895-188-2. 270 págs.
- Adrián J. SÁEZ261
 REY, Alfonso, *The Last Days of Humanism: A Reappraisal of Quevedo's Thought*, Cambridge-Leeds, Legenda, 2015. / ALONSO VELOSO, María José, ed., *Quevedo en su contexto europeo: política y religión; traducciones y textos burlescos*, Vigo, Ac. Hisp., 2017
- Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ268
 RUIZ PÉREZ, Pedro, ed., *Cervantes: los viajes y los días*, Madrid, Sial, 2016. ISBN: 978-84-15746-32-4. 267 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	273
ZULAICA LÓPEZ, Martín, ed., Bernardo de Balbuena, <i>El Bernardo o victoria de Roncesvalles</i> , 2 vols., Siero, Ars poetica, 2017. ISBN: 978- 84-946787-6-9. 1255 págs.	

ARTÍCULOS





EL APÉNDICE POÉTICO DE LAS *RIMAS* (1609 [1602]) Y SU RELEVANCIA EN LA FIGURACIÓN DE LOPE DE VEGA COMO AUTOR

César AVILÉS ICEDO

Universidad de Sonora (México)

caviles@capomo.uson.mx

Recibido: 4 de enero de 2018

Aceptado: 10 de enero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5A2018>

RESUMEN:

En este trabajo analizo los doce poemas encomiásticos que enmarcan las *Rimas* (1609 [1602]) de Lope de Vega. El planteamiento es que esos poemas contribuyen a figurar a Lope como autor, a pesar de la carga formularia que los impregna, además de que brindan la posibilidad de acercarse a una retórica específica en composiciones de su tipo. El análisis se realiza a contraluz de tres aspectos que se exponen en las primeras páginas: la diferencia conceptual entre los términos 'escritor empírico' y 'autor textual', las condiciones de producción y recepción de las *Rimas*, y los afanes del Fénix por obtener sustento y fama. Una vez establecidos estos elementos pragmáticos, se analizan los poemas del apéndice tanto desde sus aspectos estilísticos más sobresalientes como desde sus temas y motivos.

PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; *Rimas*; autofiguración; autoría; paratextos; retórica del elogio.



ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 1-28

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL
Institut de langues et
littératures hispaniques

THE POETIC APPENDIX TO *RIMAS* (1609 [1602]) AND ITS RELEVANCE IN LOPE DE VEGA'S SELF-FASHIONING AS AN AUTHOR

ABSTRACT:

In this work, I analyze the twelve encomiastic poems that frame Lope de Vega's *Rhymes* (1609[1602]). The approach is that these poems contribute to fashion Lope as an author, in spite of the formulaic load that pervades them, and that they offer the possibility of approaching a specific rhetoric in compositions of this kind. The analysis is done in the backlight of three aspects which are explained in the first pages: the conceptual difference between the terms 'empirical writer' and 'textual author', the conditions of production and reception of the *Rhymes*, and the Phoenix's efforts to obtain sustenance and fame. Once these pragmatic elements have been established, the poems in the appendix are analyzed both from examining their most outstanding stylistic aspects as well as their themes and motifs.

KEYWORDS:

Lope de Vega; *Rimas*; Self-fashioning; Authorship; Paratexts; Rhetoric of Praise.



El apéndice poético que acompaña las *Rimas* (1609 [1602]¹) es un conjunto de composiciones cuyo común denominador es el elogio a Lope. Este conjunto se suma a los demás elementos que integran el paratexto: el título con que se conoce el libro, un poema y un discurso de Lope dirigidos a Juan de Arguijo, una breve dedicatoria a este personaje y los epígrafes que preceden a ochenta de los doscientos sonetos, además de los consabidos preliminares (la tasa, la aprobación y la suma de privilegio). Este trabajo se enfoca en una reflexión sólo sobre el apéndice poético², pues este sirve a fines muy específicos en la figuración que Lope diseña para sí como autor³. Para tal propósito, el poeta se vale de la escritura ajena y de la propia, en razón de que dichas composiciones aparecen firmadas tanto por amigos suyos como por Lucinda⁴, la destinataria intratextual de los poemas amorosos del cancionero referido, lo cual ya de por sí vuelve problemático el sentido que tiene el apéndice en el conjunto textual.

Es conveniente advertir que para los efectos de este análisis el término ‘autor’ se conceptualiza en su sentido social y artístico: autor es la imagen que adquiere el productor de un mensaje literario que está dirigido a alguien y que habla de algo y/o de alguien desde una codificación específica, ajustada a las condiciones de emisión y recepción del contexto. Aunque a veces asoma la faz psicológica de dicho productor, no es este aspecto al que se orienta este trabajo sino al papel sociocultural que desempeña o que sus otros le atribuyen. Así, el autor sólo existe circunstanciado y se va definiendo por lo que dice de sí, por lo que dice de lo otro y de los otros y por lo que los otros dicen de él. En consecuencia, el autor puede ser multifacético y polémico, además de que siempre

¹ El apéndice, que apareció desde la primera vez que se publicaron las *Rimas* (1602), tuvo algunos cambios en las subsecuentes ediciones. La historia de las modificaciones que este apéndice sufrió se detalla más adelante (*Infra* 6, nota 13).

² El análisis de los paratextos (verbales y gráficos) no ha estado ausente en la filología dedicada a la producción literaria del Siglo de Oro, pero la atención específica a estos complementos textuales tiene una historia reciente. Véase *Paratextos en la literatura española* (Arredondo, Civil y Moner, 2009), que incluye un trabajo con el que, por su tema, el presente ensayo se intersecta: «Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro», de Mónica Güel (2009).

³ ‘Figuración’ se entiende aquí como un proceso de construcción textual (generalmente verbal) cuyo objetivo es producir una imagen de algo o de alguien. En pocos escritores como en Lope se aprecia la persistencia de crear una imagen de su persona. Antonio Carreño refiere al afán del poeta de «fijarse como letra» —figurarse se diría en este trabajo— desde los preliminares de los libros: «De siempre le viene a Lope el citar, enumerar, acumular nombres, genealogías a lo humano y a lo divino; elogiar, incluir e incluirse en los preliminares de los libros de sus amigos y de los suyos. El ansia de ser nombrado y de nombrarse bajo un nombre, y bajo múltiples nombres delata tal vez su afán de fijarse como letra en una gran posibilidad de textos, tanto suyos como ajenos» (2004: 102).

⁴ Es bien sabido, no solo entre lopistas, que tras la careta de Lucinda está Micaela de Luján, con quien el Fénix sostendría una intensa relación y con la cual procrearía cinco hijos.

está marcado por la palabra que él pronuncia y por la que lo perfila desde el exterior⁵.

Para realizar la valoración del enunciante de las *Rimas* —y con ello de la construcción de la figura autoral que las firma— debe tenerse en consideración la perspectiva marcada por unas condiciones muy diferentes a las que hoy en día determinan el proceso de producción literaria. En primer lugar, se debe recordar que a finales del siglo XVI la autoridad de un texto se encontraba en proceso de consolidación y que el reconocimiento como autor que buscaba un escritor tenía fines muy pragmáticos⁶. Cuando Lope escribió la mayor parte de los poemas que publicó en las *Rimas* (1602), había pasado un siglo de la instauración del uso de la imprenta en España, factor decisivo para que los escritores se encaminaran hacia la profesionalización de su oficio⁷.

En segundo lugar, la intervención de los escritores en la edición de sus obras tiene un impacto determinante en la autoría y en la figuración que ellos promueven de sí mismos como autores. Tal intervención ocurre de diferentes maneras. Por ejemplo, mientras que Lope tiene un papel protagónico en la construcción de su persona autoral a través de esos elementos concernientes a la edición, Góngora es más autor por el perfil que de él dan sus poemas y la forma en que sus coetáneos lo califican⁸.

En tercer lugar, Lope mismo está en trance de cumplir con algunas de las funciones que se le presentan como alternativas, porque en él se conjuntan varias de las posibilidades por las que los escritores podían optar o el destino con el que se tenían que conformar: desde un costado está la veta mencionada, la del escritor que persigue la profesionalización, en tanto que su obra le reditúa

⁵ Esta noción de autor deriva de una breve confrontación de los estudios que a este respecto desarrolló la crítica posmoderna, articulados con los aportes de Foucault (1990), Bajtín (1997) y Ricoeur (1997). Para llegar a la síntesis de ‘autor’ que aquí se moviliza, también se ha tenido en cuenta la revisión de esta categoría, realizada por Antonio Campillo (1992).

⁶ «En caso concreto de Lope, la ansiada autoridad poética parece tener por fin la obtención del capital social y económico que supondría un puesto al servicio de la Corona [...] y un mecenazgo» (Sánchez Jiménez, 2006: 16).

⁷ Lucien Febre y Henry-Jean Martin (2005: 183-191) dan cuenta del desarrollo de la imprenta, de la consolidación de la autoría que tal desarrollo trajo consigo, del uso acostumbrado de los poemas encomiásticos y de la importancia de los mecenazgos para la supervivencia de los escritores y la difusión de sus obras. Aunque el mundo al que ellos refieren en su estudio excluye a España, la historia del libro y sus autores puede extrapolarse —con las reservas que impone el caso— a lo que ocurría en este país.

⁸ Véase Pedro Ruiz Pérez y su *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro* (2003), específicamente el capítulo «El escritor: de la autoridad a la autoría» (2003: 149-190). El presente trabajo retoma esta valoración de la diferencia entre Lope y Góngora, pero las aserciones de Ruiz Pérez en lo referente a que la obra gongorina sólo se difundía mediante manuscritos, se matizan a la luz de los aportes de Robert Jammes, quien recuerda que *Flores de poetas ilustres* (de Pedro de Espinosa) incluía 37 de sus poesías, así como el *Romancero General*, que recogió 26 de sus romances, amén de sus populares composiciones apegadas a los moldes tradicionales que circulaban acompañadas de música (Jammes, 2001: 8).

dividendos que alivien los apremios de la supervivencia; desde otra perspectiva, la de un hombre que aspira a ennoblecerse mediante la realización de una actividad prestigiosa en el ámbito social; y, desde una tercera arista, la de criado que realiza altas tareas de servidumbre palaciega, como secretario y confidente de nobles (del duque de Sessa, más que de ninguno), como ‘animador’ de la corte participando en numerosas justas poéticas en eventos conmemorativos o celebratorios (como cuando toma parte en las festividades llevadas a cabo con motivo de las bodas de Felipe III y Margarita de Austria — en 1599—, para las cuales escribió *Las fiestas de Denia*), y finalmente como el dramaturgo más popular de principios del siglo XVII⁹.

La figuración de Lope como autor resulta, pues, condicionada por una serie de elementos contextuales que recortan su perfil en una negociación que está entre lo que el escritor madrileño pretende, lo que sus contemporáneos le permiten y lo que la tradición le impone (y a la cual a veces se rebela). En el análisis de los elementos que contribuyen a tal figuración, conviene volver la vista a la realidad que se asoma desde los intersticios de los paratextos porque, aunque sea de forma indirecta, estos establecen puentes entre la realidad concreta/histórica y la que se construye en el texto producido y aceptado como poético-lírico.

En el «Prólogo» del *Quijote* se asienta: «Sólo quisiera dártela [la historia de Don Quijote] monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerable y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas, elogios que al principio de los libros suelen ponerse» (Cervantes Saavedra, pág. 8). Ello corrobora un hecho bien conocido: era costumbre en la época acompañar los libros de ese tipo de composiciones¹⁰, tanto que, como vemos, Cervantes deja

⁹ Véase de nuevo Pedro Ruiz Pérez (2003: 159).

Los biógrafos de Lope se han ocupado extensamente de las múltiples tareas y diversas funciones desempeñadas por Lope. En cuanto a la distinción entre su vida y obra, la crítica ha avanzado de forma notable desde la segunda mitad del siglo XX. Véase Antonio Carreño (1992, 1993, 1998, 2002a y 2002b).

¹⁰ En la nota II de la edición de Francisco Rico del *Quijote* (R.A.E., 2004) se aborda el asunto de los poemas dedicatorios:

Era costumbre que los libros llevaran al comienzo algunas poesías en elogio del autor y la obra. Lope de Vega refiere que en agosto de 1604 Cervantes anduvo buscando en vano quién le escribiera unos versos en alabanza para el *Quijote*, pero el propio Lope recurrió más de una vez a la artimaña de escribirlos él mismo como si fueran de poetas amigos y nobles señores. (Rico, 2004: 8)

constancia verbal de ello. Surge la suspicacia entonces de que si dichas composiciones están tan acotadas por el propósito que las impregna, deban interpretarse casi como una fórmula con escasa relevancia ya que su valor esencial es adornar el texto principal o propiciar una recepción benevolente. Sin embargo, la lectura de los poemas también persuade a los lectores de que esos versos, a pesar de su axiología y su génesis condicionados (casi podría decirse ‘viciados’) por factores externos, proporcionan información auxiliar en la figuración del autor. Más aún: suponiendo que el mismo Lope los hubiera escrito, como sugiere Francisco Rico¹¹, la revisión que se haga de ellos no se invalida, pues sirven de igual manera para ir figurando la instancia emisora del discurso, casi como si se tratase de un personaje ficcional. Además, pragmáticamente, el apéndice es recibido como un complemento independiente en el que las *Rimas* propiamente dichas se engastan a modo de piedra preciosa en un anillo.

En el mismo «Prólogo» del *Quijote* se advierte un posible diálogo con Lope cuando páginas más adelante del fragmento citado se lee lo siguiente: «Vengamos ahora a la citación de los autores que otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote a todos, desde la A a la Z, como vos decís» (págs. 12-13). John Jay Allen, en su edición para Cátedra, avisa que el fragmento «parece aludir a Lope de Vega, que en *El Peregrino* y el *Isidro* puso tablas alfabéticas de los autores citados, llegando a 267 la cifra de nombres en la segunda» (Allen, 1977: 84, nota 18). De lo que este estudioso sugiere, se deduce que el posible diálogo entre Lope y Cervantes se prolonga en la referencia en latín que se hace de Catón: «*Donec eris felix, multos numerabis amicos...*», donde «felix» alude a Félix, primer nombre de Lope (Allen, 1977: 82, nota 8). El asunto está ya muy revisado en la historia de la crítica lopiana y cervantina (Orozco, 1980; Riley, 1986; Entrambasaguas, 1967 y Riquer, 1980; entre muchos otros).

¹¹ En la continuación de la nota 11, ya citada, Rico agrega: «Lope recurrió a la artimaña de escribirlos [los poemas preliminares] él mismo y publicarlos como si fueran de poetas amigos y nobles señores». Como se analiza en este trabajo, las semejanzas estilísticas entre Lope y algunos de sus elogiantes es indiscutible (con el soneto de Vélez de Guevara esto es notable). Esas semejanzas estilísticas pueden servir de sustento a la hipótesis de que es Lope quien se autoelogia con nombres prestados, como lo sugiere Rico; sin embargo, téngase en cuenta que inclusive Góngora utiliza la misma forma para referirse al poeta y la misma bisemia de ‘Vega’ con propósitos muy distintos al del encomio, como puede constatar en el soneto titulado «A cierto señor que le envió “La Dragontea” de Lope de Vega»:

Señor, aquel dragón de inglés veneno
criado entre las flores de la Vega
más fértil que el dorado Tajo riega
vino a mis manos, púselo en mi seno.
Para ruido de tan grande trueno
es relámpago chico; no me ciega.
Soberbias velas alza; mal navega;
Potro es gallardo, pero va sin freno. (Góngora, *Sonetos*, pág. 262)

El conjunto poético encomiástico de las *Rimas* lo conforman doce composiciones (diez sonetos, una canción y una oda)¹². A través del contraste entre los panegíricos dedicados al poeta y el que él dedica a Juan de Arguijo y los que incluye en el cuerpo de su poemario nos acercamos, en un primer momento, a una retórica específica, inserta en la retórica general del texto, refrendada en los numerosos poemas en los que el escritor reverencia a amigos y personalidades notables: la del homenaje que se concreta en el halago y el ensalzamiento. Hasta ahí, en los poemas no es apreciable ningún rasgo distintivo del modo como proceden los panegiristas del periodo para referirse a cualquier escritor. Sin embargo, en un segundo momento, se descubren entre líneas determinadas conceptualizaciones de los escritores y de Lope respecto a asuntos que tienen relación con el papel que se concede a la escritura y el lugar social y estético que se quiere para el escritor, principalmente en su aspiración de trascender.

En los poemas dedicatorios se destacan ocho aspectos amalgamados en el perfilamiento del Lope autor. Los ocho aspectos a los que nos referimos son los siguientes: la figuración de Lope como poeta superdotado, vinculado directamente con la divinidad y sujeto a la envidia de sus contemporáneos; la identificación que se hace de él con personajes mitológicos; el aprovechamiento de la bisemia de *Vega*, apellido y ribera de río; la figuración del poeta mediante máscaras a las cuales él mismo recurre a menudo; la adjudicación de uno de los poemas dedicatorios a Lucinda, el principal tú poético de las *Rimas*; el valor que se le reconoce a la fama; la tematización de la gloria ganada para España y Madrid; y la espacialización del poeta mediante el río como referente humanizado.

La mayor parte de los poemas dedicatorios contribuye a la figuración de Lope como un poeta tan sobresaliente, casi sobrehumano, que es escogido por la divinidad para otorgarle sus gracias. Las Musas, «el divino coro», el «coro castalio», «las nueve hermanas y el divino Apolo» han cargado en Lope el peso

¹² Dos de las tres ediciones modernas de las *Rimas* (las de 1969 y 1998, realizadas respectivamente por José Manuel Blecua y Antonio Carreño), contienen once y no doce poemas encomiásticos a Lope, que están colocados de la misma manera: seis anteceden el texto de las *Rimas* y los otros cinco le suceden. De estos cinco poemas, dos aparecen sin aviso al final de este corpus, inmediatamente después del «Arte nuevo de hacer comedias»; luego se incluyen los tres poemas que integran los anejos finales, anunciados como «Apéndices» que, según anotan Blecua y Carreño, completan la edición de 1609. Pedraza (1993) agrega un soneto que aquellos omiten, el de Baltasar Elisio de Medinilla (el cual sustituyó en 1613 al panegírico de Cristóbal de Virués, que aparecía en 1602), y redistribuye estos paratextos: coloca nueve poemas al principio de los doscientos sonetos y los otros tres al final. Para los propósitos de este trabajo conviene tener en cuenta los doce poemas, aunque las citas corresponden a la edición de Carreño, salvo, claro está, el de Medinilla.

de sus ciencias, dice Diego de Ágreda¹³. De los dones recibidos, el del ingenio se sitúa por encima de todos los demás, lo cual deriva en la singularidad de la obra que Lope produce, quien, por tanto, es imposible de imitar: «Vence escribiendo; imítate a ti mismo / pues no has dejado a quién; que a la serena / virtud la detracción en vano ofende» (Baltasar Elisio de Medinilla, vv. 9-II)¹⁴.

Es notable la insistencia con la que estos poemas reiteran la envidia que la obra de Lope despierta¹⁵. Es bien sabido que él se figura a sí mismo hostilizado por sus enemigos literarios, quienes, según lo inferido de los poemas, no soportan la grandeza del Fénix¹⁶. Tanto es así que esta imagen textual del autor es trasladada por Lope (o por sus editores) a la representación visual mediante un retrato que se incluye en los preliminares de la *Arcadia* (en la edición príncipe ocupa el reverso del octavo folio preliminar, haciendo frente al primero del texto) y en la primera edición del *Isidro*.

¹³ Don Diego de Ágreda y Vargas fue un escritor y militar (capitán de infantería), admirador de Lope de Vega, autor de *Lugares comunes de letras humanas* (1616) y *Doce novelas morales y ejemplares* (1624); fue además traductor de *Los amores de Leucipa y Citofonte* (1617) (Begoña Ripolli, 1991: 31-34).

¹⁴ A Baltasar Elisio de Medinilla (1585-1620) se debe el cuidado de la impresión de la *Jerusalén conquistada* y de otros libros de Lope. Este le dedicó muchas de sus obras y se refirió a él en términos muy elogiosos en *El laurel de Apolo*. Medinilla gozó de cierto prestigio por su erudición y por sus composiciones poéticas, algunas de las cuales fueron galardonadas en justas literarias. Para los estudiosos de Lope resulta relevante su *Diálogo sobre las teorías literarias de Lope de Vega y otros ingenios*, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, España (Madroñal Durán, 1999).

El fragmento que aquí se cita pertenece a la edición de las *Rimas* de Lope, preparada por Felipe Pedraza. En adelante, citaré entre paréntesis al autor del poema dedicatorio y el número de los versos correspondientes.

¹⁵ Debe recordarse que el tema de la envidia es tratado en múltiples textos de la época. Incluso la tradición emblemática lo resalta en esa estrecha y peculiar vinculación que se establece entre literatura y representación gráfica que tanto impacto tiene en los Siglos de Oro. Así lo testimonian, por ejemplo, el emblema LXXI de Alciato (254), y el emblema I, 12, de *los Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (12). Más aun: la iconografía sobre el tema registra una larga nómina que se remonta a los nombres de Giotto di Bondone, (Imagen de «La Envidia», 1302-05), Hieronimus Bosch («Los siete pecados capitales», 1480), y recupera otros más cercanos al siglo de Lope, entre los que se cuentan a Agnolo Bronzino («Venus, Cupido y la Envidia», 1548-50). Gian Battista Zelotti («El tiempo, las Virtudes y la Envidia liberadas por el demonio», 1553) y Joachim Sandrart («Minerva y Saturno protegen al Arte y la Ciencia de la envidia y la mentira», 1644). Para una aproximación exhaustiva sobre este tema, véase David Cast (1981).

¹⁶ Véase Javier Portús, quien invita a adentrarse en el tema de la envidia y cómo esta se representó tanto por la iconografía como por la literatura durante los siglos XVI y XVII. Su trabajo explora numerosos ejemplos con los cuales demuestra la presencia del tópico en la cultura siglodeoresca, y cómo su movilización fortaleció el individualismo y abonó a la retórica de la autorrepresentación. Portús se detiene en el caso de Lope y sus contemporáneos resaltando las numerosas «Dedicatorias» que el autor madrileño dirigió a personas del entorno familiar, amistoso, social e intelectual, y las composiciones dedicadas a él, como la de Pérez de Montalbán quien lo halaga refiriéndolo como «asunto de la envidia», o Antonio Maldonado, quien afirmó que «Mordía la envidia a Lope» (Portús, 1981: 139).



En la leyenda que aparece al pie del retrato, cuya traducción es «Cuando se tiene humildad, ¿qué puedes, Envidia?»¹⁷, se explicita el propósito de mostrarse con una actitud de supuesta virtud para superar al defecto moral/religioso. De la misma manera, en *El peregrino en su patria* se representa gráficamente a la envidia queriendo atravesar un corazón con una daga¹⁸. De los poemas estudiados siete mencionan ese pecado y seis hacen referencia directa a que el talento poético de Lope es retribuido con la envidia de quienes no pueden escribir como él¹⁹: «[...] que a quien te envidia deshaces / y a quien te alaba enmudeces» (Agustín de Castellanos, vv.14-15)²⁰.

Aunque en uno de los poemas —el de doña Isabel de Ribadeneira— los «envidiantes» serían Virgilio y Petrarca, lo cual tiene un valor más retórico (e hiperbólico), en otros cuatro las presas de ese pecado son los escritores contemporáneos de Lope²¹. Ello confirma el trazado de una recepción lopiana dividida desde la emisión del mensaje en seguidores y detractores. Los mismos poemas ahondarán en esta doble recepción planteando una dicotomía de luz y oscuridad. Lope, desde luego, está ubicado del lado de la luz, mientras que a los otros solo les queda la oscuridad y la niebla. La virtud y el mérito luminosos vencen a los adversarios, a los cuales se los confina en los espacios umbrosos:

¹⁷ Agradezco a Antonio Sánchez Jiménez por su asesoría en la traducción más precisa de la inscripción latina.

¹⁸ Véanse los trabajos de Antonio Carreño (2004) y el de Antonio Sánchez Jiménez (2006: 37, 38). Con el segundo coincido en su reflexión sobre la envidia y en la reproducción del retrato de la *Arcadia*, con el propósito de documentar fehacientemente la obsesión lopiana sobre ese pecado capital topicalizado.

¹⁹ Son los poemas de los siguientes autores: Baltasar Elisio de Medinilla, Doña Isabel de Ribadeneira, Juan de Piña, Baltasar Luzón de Bobadilla, Agustín de Castellanos y Diego Jiménez de Cabredo.

²⁰ Agustín de Castellanos tuvo fama de poeta analfabeto con gran facilidad versificadora, pero su obra fue mal recibida por escritores profesionales; por otro lado, este sastre toledano gozó de éxito como dramaturgo y fue amigo y discípulo de Lope de Vega; por eso se dice también que Lope escribía las comedias atribuidas a él. Héctor Urzáiz Tortajada (2002) ofrece la poca información que de él se tiene, basándose en las pesquisas de La Barrera y Simón Díaz, San Román y Fradejas Rueda y Madroñal Durán (Véase Urzáiz T. I [de la A a la LL]: 230).

²¹ El soneto en latín de Juan de Aguilar, citado en la página 15 de este trabajo también menciona la envidia, aunque no la sitúa en el centro de la atención. Importa aquí porque revela que dicho pecado está presente en la mente de todos estos panegiristas. Lo mismo ocurre con la mención meramente retórica de la envidia en el poema de Diego Jiménez de Cabredo, donde un río la padece a causa de otro.

¿qué importa que la envidia finja ahora
niebla, oh Lope, a tu gloria, que derrama
océanos de luz, donde se inflama
y, espléndida por ti, más te decora? (Baltasar Elisio de Medinilla, vv. 5-8)

La oposición luz-oscuridad se asocia a la consabida disputa entre las dos concepciones poéticas antagónicas vigentes a finales del siglo XVI y principios del XVII. Por un lado, se hallaban los poetas que se atienen a la medida en la expresión, de la cual Lope era una de las cabezas más notables (aunque luego cambiara considerablemente hasta llegar a poemas muy complejos, como *La gatomauca*); por el otro, los impulsores de la 'poesía nueva', la más barroca, con Góngora a la vanguardia.

Incluso, en el ámbito menos belicoso, la estrella de Lope brilla como un sol entre las de los demás poetas:

Porque tu dulce estilo caudaloso
así de los demás se diferencia,
como entre las estrellas la presencia
del sol, al medio curso luminoso. (Isabel de Ribadeneira²², vv. 5-8)

Cinco de los poemas dedicatorios identifican a Lope con personajes mitológicos. Entre ellos, el que más sirve al propósito laudatorio de los escritores es Orfeo; quizá por eso es el que más se repite. La identificación entre este personaje y Lope posibilita su ponderación suprema, en alusión directa al personaje mitológico a través de la referencia a su descenso al Hades y a la anotación directa del nombre de su amada:

hace Lope también tal armonía
con el arco y el verso numeroso,
que mejor, otra vez, del espantoso
centro sacar a Eurídice podría. (Cristóbal de Virués²³, vv. 5-8)

²² Lope se refiere a Doña Isabel de Ribadeneira, reconocida poeta toledana, en términos muy elogiosos en el *Laurel de Apolo*, 2007 [1630]: 171, versos 539-549.

²³ Don Cristóbal de Virués (1550-1609) fue un hombre destacado en el ejercicio de las armas y las letras. Lope tuvo tratos con él en Valencia y desde entonces lo tuvo en alta estima, como se aprecia en la evocación que hace de él en *El laurel de Apolo*. El capitán Virués también contó con el aprecio de Cervantes, lo cual queda testimoniado en el *Canto del Turia*, en el episodio del escrutinio de libros de la biblioteca de Don Quijote y en el elogio que le dedica en *Viaje del Parnaso*. En la historia literaria hispánica queda ubicado como muy buen poeta épico/trágico y como esmerado dramaturgo previo a la explosión de la comedia llopiana (Teresa Ferrer Valls, 2009).

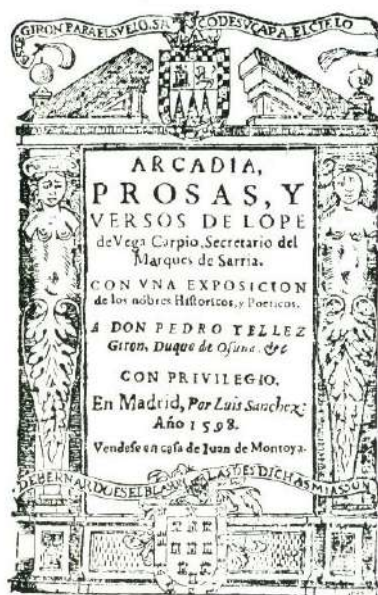
O mediante la sugerencia indirecta, a través del listado de las acciones por las cuales Orfeo adquiere notoriedad:

Puede ablandar tu soberano acento
al triste reino oscuro
y quebrantar sus puertas de diamante;
[...]
y aún más que el tracio amante
puede tu noble lira y tierno canto. (Antonio Ortiz Melgarejo²⁴, vv. 34-44)

Al mismo tiempo, se sitúa al poeta en una altura a la que sólo pueden aspirar las «almas nobles»: «que es Lope, como amor, dulce tirano / de entendimientos altos, de almas nobles / que aspiran sólo a la divina altura». (Cristóbal de Virués, vv. 12-14)

Aunque el contexto avisa que el sentido del verso se orienta a la nobleza adquirida y espiritual —la que las buenas obras reportan a quienes las realizan—, el mensaje encuentra ecos en el propósito permanente del poeta madrileño de convertir esa nobleza en buen nombre, equivalente al linaje. El elogiante —Cristóbal de Virués, en este caso— se alinea con Lope en la figuración que este había hecho de sí mismo mediante la colocación de un grabado en la portada de la *Arcadia*, sugiriendo que era descendiente de Bernardo del Carpio, con el escudo de armas y la parafernalia que la iconografía simbólica reclamaba:

²⁴ Ortiz Melgarejo era un poeta sevillano también amigo de Lope. Al igual que con esta canción, dos poemas suyos son usados con función paratextual presidiendo la *Segunda parte de las Rimas* y *El peregrino en su patria*. Para más datos de este escritor, véase el *Diccionario del Siglo de Oro*, de Manuel Lacarta (1996: 279), y *Catálogo de autores teatrales*, T.2. (M-Z), de Héctor Urzáiz Tortajada (2002: 493).



La leyenda que está bajo los datos del libro y sobre el escudo de armas (“DE BERNARDO ES EL BLASON LAS DESDICHAS MIAS SON”) remarca ese afán de que se identifique al poeta con su supuesto ascendiente. El «Bernardo» ni siquiera necesita del apellido porque Carpio está en el del escritor (ahí más personaje que nunca, o sea más figurado como autor: representación construida más que personaje histórico).

Al igual que en los sonetos del cuerpo de las *Rimas*, los poemas preliminares explotan también la bisemia de *vega*, palabra que aparece en su sentido recto, pero también con un guiño para que la referencia al apellido de Lope se haga evidente:

La lira de un pastor de Manzanares,
que fue del Tajo vega y maravilla,
cuyo fruto sus márgenes guarnece. (Luis Vélez de Santander²⁵, vv. 9-11)

De tal manera floreces,
Vega, que el Tajo engrandeces
con los milagros que haces;

²⁵ Con ese nombre se firma aquí Luis Vélez de Guevara, quizá el más célebre de los panegiristas de las *Rimas*, pues llegaría a ser conocido como fino poeta, importante dramaturgo (a él se deben exitosas comedias, como *Reinar después de morir* o *La serrana de la Vera*) y narrador (autor de la famosa novela *El Diablo cojuelo*).

que a quien te envidia, deshaces,
y a quien te alaba enmudeces. (Agustín de Castellanos, vv. 11-15)

La palabra *vega* se utiliza por la carga semántica que tiene como espacio fértil, generoso, propicio para la cosecha abundante y la riqueza; un lugar que ofrece a un tiempo amplias posibilidades de disfrute, así como la oportunidad de obtener de él productos útiles:

Hoy queda para siempre declarado,
Vega espaciosa, fértil y agradable,
que es el fruto que das inestimable,
puro, precioso, rico y regalado.
Pues le ofreces a todos sazonado,
útil al alma y a la vista amable,
con una erudición incomparable
y un estilo jamás imaginado. (Diego Jiménez de Cabredo, vv. 1-8)²⁶

La distancia entre elogiante y elogiado se minimiza por la apropiación de un discurso casi personal de Lope, lo cual se acentúa en la utilización de las máscaras, como se verá enseguida.

Si aquí vemos cómo los estilos y el tópico de la bisemia de 'Vega' se imitan, los escritores de los poemas del apéndice siguen también a su homenajeado retomando las máscaras que el poeta ha utilizado en los corpus de sus poemarios (los dioses o semidioses de la mitología grecolatina, por un lado; y el hortelano Belardo o el pastor —pastor del Tajo, aquí—, por otro). Se deduce de ello que la recepción cómplice consiente al poeta en sus impostaciones y acepta que debajo de tales impostaciones se encuentre Lope como él quiere ser visto: con una serie de características personales en las que se remarca su calidad poética, por virtud de la cual es igualmente solvente cuando habla de la guerra o cuando reflexiona sobre el amor; y es la condición de hombre enamorado la que sobresale entre las otras por el énfasis que se le otorga²⁷:

²⁶ No puede olvidarse que en el soneto 188 de las *Rimas* (del Ciclo de los Mansos), también se aprovecha la bisemia producida por la palabra vega; pero en este caso tiene alusiones a un aspecto anatómico del pastor que reclama el regreso del manso robado («Aquí está vuestra vega, monte y selva», dice el verso 12, aportando connotaciones que pueden llegar a lo sexual, según lo desarrolla Mary Gaylord Randell, 1986). Y no es el único lugar donde en el mismo poemario se hace uso de la bisemia indicada. Remítase el lector al verso 9, del soneto 130, dedicado a Melchor Prado: «¡Que estén tan juntos una vega y prado!». Además, textos contemporáneos a las *Rimas*, como en *La Dragontea* testimonian la persistencia de Lope en el uso de esta bisemia; así se observa cuando, al comparar su obra con la de Pedro de Oña, *El Arauco domado*, el Fénix dice sentirse como una «vega humilde» (Colección, III, pág. 22).

²⁷ Véase Sánchez Jiménez (2006: 20-79).

Ora, Belardo, en trompa sonora
 cantes a Marte airado;
 ora al suave Amor en dulce lira;
 o guíes el ganado
 por la tierra sombrasa
 que Ladón baña y el de Anfriso mira;
 o la beldad que admira,
 celebres de Lucinda, engrandecido
 con su amor sin segundo;
 siempre será tenido
 tu claro plectro por milagro al mundo. (Antonio Ortiz de Melgarejo, vv. 1-11)

Es insoslayable el parentesco que existe entre este poema y otros de alambicada confección lopiana, donde no sólo el poeta está enmascarado, sino que toda la situación resulta una figuración interesadamente expuesta, ubicada en el Parnaso, el cronotopo mitológico. Los posibles objetos del canto — la guerra o el amor— son aludidos mediante las deidades que la tradición grecolatina les adjudica. Asimismo, es interesada la elección del oficio asignado al poeta, el de pastor que recorre los senderos que bordean los ríos arcádicos, el Ladón y el Anfriso²⁸. El plectro, que en este contexto remite a la inspiración poética más que al palillo o a la púa con que se tocan los instrumentos de cuerda, corresponde a un campo semántico lejano a la realidad cotidiana y vulgar. Todo ello redunda en la misma representación idealizada de los personajes y los espacios referidos que constantemente ensaya Lope. Antonio Ortiz Melgarejo, quien le dedica esta canción, reproduce los esquemas compositivos caros al homenajeado, al punto de apropiarse también del tú poético inserto en el poemario: Lucinda. La filiación discursiva y temática raya casi en la dilución. Pocas veces como en este poema puede aplicarse la sentencia según la cual la imitación es la mejor forma del homenaje.

Otro aspecto destacable de esta canción —la única intercalada entre todos los sonetos dedicatorios—, es la referencia a la amada que hace que el yo empírico y el yo poético de los doscientos sonetos queden fuertemente imbricados. En otras palabras, en el poema de Ortiz Melgarejo el nivel de ficcionalización del yo real (empírico, en términos de Dominique Combe, 1999: 127-153) está casi a la par del que encontramos en el cuerpo del poemario.

²⁸ Cabe la interpretación de que «el de Anfriso» sea una metonimia de Apolo, quien tenía las riberas de ese río como uno de sus lugares preferidos para pastorear los rebaños de Admeto. El sentido laudatorio no se alteraría; la lectura de los versos 4, 5 y 6 solo cambiaría de la siguiente manera: «O tú, Lope, guíes el ganado por la tierra sombrasa que baña el Ladón y que Apolo mira».

En el extremo de las posibilidades expresivas de un yo empírico que se aproxima más al yo enunciante de las *Rimas*, se coloca un espejo sobre el ejercicio de la escritura donde se proyectan tanto elementos fundacionales de la poética de Lope como sus aspiraciones de escritor. Esto ocurre con el soneto adjudicado a Lucinda. Antes de emitir cualquier valoración sobre este poema, conviene mencionar que debido a la carencia de datos certeros sobre su verdadera autoría, nos vemos pisando el terreno de la especulación. El texto no nos deja alternativa, y es ahí donde se mueve también la crítica. Para Pedraza Jiménez, por ejemplo, la inclusión de esta composición es una «jugada» de Lope, pues la Lucinda de carne y hueso, Micaela Luján, «no sabía firmar, por lo que es más que dudoso que fuera capaz de escribir este soneto ni el que aparece al frente de *El peregrino* ni las doce redondillas que preceden a *La hermosura de Angélica*. Sin duda se trata de una superchería de Lope, al que le sobraban versos para atribuirlos a su amante» (1993: 182, nota xiii).

De ser cierto que el poema es del propio Lope, es posible aventurar que el escritor establece un puente directo entre la ficción y la realidad. Primero, adjudica la autoría del poema a un personaje creado (Lucinda), sobre la base de un personaje por todos reconocido como real (Micaela), que luego será recreado textualmente (en su equiparación con Eurídice); segundo, el mecanismo de ficcionalización se concreta en la transfiguración de Lope en Orfeo, protagonizando la historia con la que la mitología identifica a este personaje: músico/poeta divinizado al cual es dada la posibilidad de la recuperación de la amada desde el Hades, por las virtudes prodigiosas con las que tañía su lira. En la transcripción del soneto «De Camila Lucinda» solo se suprime el primer terceto:

Cuando como otra Eurídice, teñido
de sangre el blanco pie, mas no el deseo
de las injustas quejas de Aristeo,
pasando hubiera el agua del olvido;

el arco de su lira detenido
y en blanda paz sus almas el Leteo,
vieran mis ojos, español Orfeo,
segunda vez el resplandor perdido.
[...]

Por ellos [los versos] corra mi memoria asida,
que si vive mi nombre con tu fama,
del alma igualará la inmortal vida.

En estos versos se apela a las figuras mitológicas para potenciar las dimensiones de una inspiración artística y un amor que retan a la muerte, y se

alude a que la fama eternizará el nombre de la amada asida a la memoria de los versos. No es otra la manera de construcción que se encuentra en los sonetos de las *Rimas*. Lo ilustran numerosos ejemplos donde Lope explota esa fórmula.

De estas observaciones se desprenden dos reflexiones. La primera es que la instancia de enunciación es diferente a la que da plataforma a los otros poemas dedicatorios, cuya escritura se acredita a personas reales, amigos del poeta. Aunque Lope hubiera escrito estos poemas, se presentan como ajenos, y por tanto cumplen con el proceso comunicativo haciendo patente la alabanza que portan, lo cual se cumple más todavía en el caso de lectores lejanos en tiempo y espacio del proceso de producción escritural. El efecto buscado en la recepción es que esta se adhiera a la admiración y el homenaje. La segunda reflexión cae en el terreno de la hipótesis, y es que en la atribución de la autoría a 'Lucinda', que mal esconde a Micaela de Luján, provoca más una interrogante que una afirmación contundente: ¿será que Lope termina alabándose con la careta de su criatura poética para dar a entender que nadie podría alabarle mejor de lo que él podía hacerlo, mediante su genio de características imperecederas? Al hilo de esta idea se puede aventurar que, a través de los referentes mitológicos utilizados, Lope se presenta a sí mismo como una figura mítica, cuya poesía y personajes se han llenado de aliento vital, aunque sea sólo para alabarle en los preliminares de su obra.

Con el tema de la fama se presenta un fenómeno similar a lo que ocurre con la envidia. Al igual que esta, aquella también está presente en variados campos de la cultura materializándose en gran cantidad de poemas durante

los siglos XVI y XVII, y encuentra cobijo en la emblemática de Alciato, Hernando de Soto y Sebastián de Covarrubias²⁹. Buena parte de estos poemas hace patente el alto valor que tiene la fama en el contexto inmediato de Lope³⁰:

Si la boca del tiempo, que devora
duros bronce y mármoles, la fama
robó tu nombre, y con ilustre llama
renace cada día con la aurora. (Baltasar Elisio de Medinilla, vv. 1-4)

La fama se pondera como el galardón que la posteridad otorga. Es decir, la valoración que trasciende las circunstancias espacio/temporales se superpone a la opinión inmediatista de los contemporáneos del poeta: «Ya la fama, con pluma de diamante, / vuestro nombre escribió contra el olvido / desde la blanca Aurora al negro Atlante» (Don Baltasar de Luzón y Bobadilla, vv. 11-14)³¹. La fama es, por otro lado, el sucedáneo de las honras heredadas, de los honores y de la corte; es también el peldaño que comunica con la divinidad, pues es de ella de quien se reciben los dones:

Si la fama a la vida no acompaña,
y tú la tienes, ¿qué mayor testigo
del don que el cielo repartió contigo?

²⁹ Es destacable el contraste entre las maneras en que Alciato (76) y Covarrubias (28) representan la Fama. El primero tiene una visión positiva de ella. El epígrafe que preside su emblema se encuentra más en sintonía con la idea que alimenta los poemas del apéndice de las *Rimas*: «Que de las cosas altas nasce la fama». En cambio, el emblema de Covarrubias alude a la fama como equivalente a la calumnia, que es referida como la mentira que, similar al disparo de un cañón estridente y destructor hace crecer los hechos presentándolos mucho más grandes de lo que en realidad son: «La bala de una pieza que se inflama/ Corriendo por el aire conmovido/ Es símbolo muy propio de la fama/ Que volando de uno en otro oydo:/ Siempre acrecienta el fuego de su llama/ Diciendo, mucho más de lo que ha sido/ Y cuando se publica con mentira/ Es como el tiro que sin bala tira» (Véase Juan de Dios Hernández Miñano, 2015: 308, quien explora los orígenes de la idea de la Fama en el mundo clásico, con Ovidio —*Metamorfosis*— y Virgilio —la *Eneida*—; renacentista, con Ariosto —*Orlando furioso*— y Justo Lipsio —*Opera omnia quae ad criticam*—; y español de los Siglos de Oro: Juan de la Cueva —*Fábulas mitológicas y épicas burlescas*— y Quevedo —*La hora de todos y la fortuna con seso*).

³⁰ En el «Prefacio» a *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, María Rosa Lida de Malkiel (2006: 11) refiere que [en la antigüedad grecorromana y el Renacimiento] el amor a la fama es un impulso enérgico y fecundo de enorme importancia en la vida y el arte. La estudiosa sigue las huellas de Virgilio, Horacio y muchos otros que se ocuparon del tema para luego explorar el peso que luego tendría en la Edad Media.

La frecuencia con que Lope alude a la fama en sus escritos llega a la obsesión. Son innumerables las composiciones en las que aparece a lo largo de sus poemarios, y sin duda *Laurel de Apolo* es su más extenso canto a este motivo.

³¹ De Luzón y Bobadilla existen pocos datos como poeta. Pedraza Jiménez aventura alguna información en la nota introductoria al poema dedicatorio que forma parte del apéndice (1993: 180, nota xii); pero en la *Addenda et corrigenda* al Tomo I, 421, la enmienda ofreciendo datos sobre las propiedades que tuvo y sólo mantiene el aserto de que Luzón le dedicó unas quintillas a don Juan de Arguijo en los preliminares de *La hermosura de Angélica*. Pedraza Jiménez, Tomo II de la Edición crítica de las *Rimas*.

Pues vive, escribe, imprime y desengaña. (Juan de Piña, vv. 5-8)

En este cuarteto, el último verso condensa una concepción de que la vida en Lope es escritura, y que la difusión de lo escrito tiene como objetivo principal el desengaño, es decir, la transmisión de verdades. Este fragmento ejemplifica la misión ética que el elogiador observa en nuestro poeta.

En apego a la retórica al uso, el concepto de divinidad implícito funde la noción filial con la tradición judeocristiana y la del panteón incardinado en el imaginario grecolatino. Por ello la gracia que pueden recibir los creyentes cristianos no se distingue de la inspiración de gentiles favorecidos por las deidades paganas del mundo clásico:

En Hércules, Atlante el grave peso
puso, que el cielo sólo dél confía,
temiendo si en otro hombro le ponía,
de la pesada máquina el exceso. (Don Diego Ágreda y Vargas, vv. 1-4)

Hércules y Atlante, claro está, pertenecen al panteón clásico, pero el cielo —utilizado frecuentemente en la época, como en el soneto de Juan de Piña, para metonimizar a Dios, a pesar de las minúsculas aquí— no alude a Zeus, sino que remite a una conceptualización cristiana de la deidad soberana que brinda techo a esas semideidades alternas.

En varios poemas se confiere una dimensión nacionalista a la obra del poeta, la cual, por la calidad que se le atribuye, compite con la producida en los lugares y épocas enaltecidos por sus prohombres de letras³². De acuerdo con esto, la obra de Lope hace que los hispanos no envidien ninguna de las naciones tradicionalmente gloriosas por su literatura (Grecia e Italia), pues él es tan notable como lo fueron los escritores que dieron brillo a las letras de esas naciones. El hecho de que el poema que más se aboca a este asunto —el de Juan de Aguilar— esté en latín, contribuye a potenciar la intensidad del mensaje: se está haciendo la comparación con los clásicos en su mismo idioma, al menos en el que ellos fueron dados a conocer más a menudo:

Parnassi splendor, decus inmortalis sororum,

³² Los términos *nación* y *nacionalista* se usan aquí con la advertencia de que portan conceptos en constante efervescencia. Es en el Renacimiento cuando estas voces empiezan a adquirir la significación que tienen actualmente, pero que no es sino hasta el siglo XVIII cuando el concepto de *nación* inicia un proceso de consolidación en los imaginarios occidentales, principalmente en los países latinoamericanos que se afirman como naciones en contra de los países colonizadores. Numerosos estudiosos concuerdan que es en el siglo XIX, cuando en España, la idea de *nación española* se afina con mayor intensidad, no sin polémica y choques entre puntos de vista encontrados. Para una reflexión más profunda y exhaustiva sobre la conciencia nacional en Lope, véase Veronika Ryjik (2011: 1-20).

Bellerophontaei quas alit humor equi,
vindice te Hispanus merito non invidet Argis
Maeonidae, aut Latio grande Maronis opus:
nec tibi, Plaute, sales, tibi dulcia verba, Terenti,
nec faciles Senecae cum gravitate modos.
Sive etenim silvas gracili modularis avena,
Pieria cantas seu fera bella tuba;³³ (Juan de Aguilar³⁴, vv. 1-8)

El poeta no es equiparado aquí a los dioses, semidioses o héroes mitológicos, como ocurre en numerosas oportunidades, sino con los hombres de letras que en su ejercicio immortalizaron sus ‘cunas’.

Para los panegiristas, pues, España se llena de gloria por prohiar a este ingenio, referido desde la admiración y el cariño:

Lope, tu pluma (si el amor no engaña,
que Amor suele engañar y más conmigo),
atrévome a decir (si lo que digo
sufre la envidia) que es honor de España. (Juan de Piña³⁵, vv. 1-4)

Y así como España en toda su extensión se ve honrada con tal hijo, lo propio ocurre con Madrid, la ‘patria chica’:

No sólo es digno de que ganes nombre,
y le gane Madrid, cual madre tuya
honrada de tenerte por su hijo; (Diego Jiménez de Cabredo, vv. 9-11)

³³ He aquí la traducción del poema de Aguilar que ofrece Antonio Carreño:

Oh luz del Parnaso, oh gloria inmortal de las hermanas
que la fuente del caballo de Belerofonte nutre,
gracias a ti con razón el hispano ya no envidia a Grecia
por la ingente obra de Homero, ni al lacio por la de Virgilio,
Ni a ti, oh Plauto, la sal, ni a ti, oh Terencio, las palabras dulces,
ni los versos fáciles, pero graves, de Séneca.
ya entones canciones silvestres con el frágil caramillo,
ya cantes las feroces guerras con la trompeta de las Piérides. (*Rimas humanas y otros versos*, pág. 113)

³⁴ Juan de Aguilar fue muchos años profesor de Retórica. Erudito y académico cercano a Lope, dejó numerosas cartas de su autoría en latín, lengua en la que también se probó como poeta. Véase Blecua, (1989: 20-21, nota al pie de página).

³⁵ Piña fue sin duda, de todos los panegiristas que aparecen en las *Rimas*, el más cercano a Lope, a quien acompañó en numerosas ocasiones de gran importancia personal y familiar (boda con Juana de Guardo, profesión como monja de Marcela, amén de oficios de alcahuete en las épocas de juventud de ambos amigos). Lope correspondió a ese apego, dedicándole numerosas composiciones. La estrecha amistad entre Piña y Lope está consignada desde las primeras hasta las últimas biografías de Lope.

Con efectos similares a los que se trataron cuando se revisó la identificación entre vega del río y el apellido Vega, en el soneto de Luis Vélez de Santander (Luis Vélez de Guevara) la humanización del río es tal que este elemento naturalmente inanimado es presentado como vulnerable al cansancio (como consecuencia de dar cabida a tanto barco portador de tesoros) y es conminado a abandonar sus lugares de reposo para que escuche los poemas de Lope, que a fin de cuentas le reeditarán más oro que los tesoros mencionados:

Padre Betis que, en húmidas recovas,
sobre urnas plateadas dormir sueles,
cansado de sufrir tantos bajeles
en que el metal del sol al indio robas;
oblíguete a salir de tus alcobas,
asiéndote a algún árbol de Cibeles,
coronado de olivas y laureles,
calzado de cristal, vestido de ovas,
la lira de un pastor de Manzanares,
que fue del Tajo vega y maravilla,
cuyo fruto tus márgenes guarnece.
Si por el que te dan remotos mares
ganaste fama al fin este a tu orilla,
más que la plata y oro te enriquece.

Este poema importa porque conecta directamente con algunos elementos que Lope moviliza para la composición de uno de sus más notables sonetos por el trato que tiene con el mismo río, el Betis (soneto XII de las *Rimas*). El discurso funde dos imaginarios: uno es de orden pragmático, que ubica al objeto en su dimensión real, por el cual el río es referido por su nombre y caracterizado por una gran riqueza, debida a la cantidad de tesoros americanos que transportan los bajeles que surcan sus aguas; el otro imaginario es el del río idealizado, complemento fluvial *sine qua non* del *locus amoenus*. Tal fusión no altera la consabida función que la convención le ha asignado, como testigo y confidente. El sustrato de tal figuración es de orden mitológico y encuentra su prenotoriedad básicamente en la tradición grecolatina, y de ahí pasa a la poesía hispana del siglo XVI, donde el río aparece humanizado³⁶.

Junto a estos ocho aspectos ya analizados aparece otro que debe considerarse de forma independiente, puesto que corresponde a un orden más general (incluso, se extiende a textos no catalogados como literarios), y es el concerniente a la utilización de un registro discursivo de la elegancia y el decoro. A pesar de que el aspecto que se trata en este apartado puede resultar

³⁶ Véase Fernando de Herrera (*Poesía*, págs. 279, 327, 431, 523 y 530).

demasiado trivial, por evidente, no puede dejarse de lado en este análisis, pues en el conjunto de los otros elementos que sirven para perfilar la voz autoral la dicción ocupa una función prominente.

Todos los poemas preliminares aquí tratados participan de una misma dicción refinada, la cual tiene el propósito de elevar el registro discursivo a cierta exquisitez que provoca el ámbito de decoro donde los enunciantes ubican al destinatario. El lenguaje utilizado (que se requiere para hablar del Parnaso o de espacios similares) ‘acaricia’ al referente, lo dignifica, lo enaltece y le confiere una insuperable jerarquía no solo literaria, sino también moral y espiritual³⁷. Para ejemplificar tal estilización del lenguaje, atiéndase el de los fragmentos que se han citado a lo largo de este trabajo.

La elegancia de la forma, que no desentona con la utilizada en la época, pretende encarecer la apreciación que se tiene del escritor alabado; por ello la elección léxica equivale al superlativo, ya que solo así se corresponde con la valoración que manifiesta el contenido de los versos³⁸. Se habla en estilo grave (solemne) porque así demanda la gravedad (excelsitud) del personaje del que se habla. No obstante la estilización exhibida en el cuidado de las formas, el registro discursivo no alcanza a intersectar la hiperelaboración (culterana).

Además, consecuencia de la elevación del objeto del halago, se presenta el autorrebajamiento tópico del enunciante, que se declara casi un vasallo, en términos de la destreza poética:

Bien sé que es atrevimiento
sin letras tomar la pluma
con mi humilde pensamiento
y hacer suma en quien no hay suma
de letras y entendimiento. (Agustín de Castellanos, vv. 1-5)

O que definitivamente quien elogia obliga a su canción —humanizada— a que se detenga porque, como diría Teodoro, personaje de *El perro del hortelano*: «No digo más, porque lo más ofendo / desde lo menos [...]» (Vega, *El perro*, I, vv. 764-765): «No más, canción, que entiendo / que cuanto más te alargas / quedo más corto, y a Belardo ofendo» (Antonio Ortiz Melgarejo, vv. 45-47).

Conviene ahora contrastar estos poemas dedicados a Lope con el que él dedica a Juan de Arguijo, a quien van dirigidas las *Rimas*. En una apreciación general se ve una estrecha correspondencia entre aquellas composiciones y la

³⁷ Véase Bajtín (1997), especialmente, el apartado «La palabra en la vida. La palabra en la poesía».

³⁸ De entre los múltiples ejemplos que podrían entresacarse de la tradición poética en lengua española, recordemos el sonorisimo «Responso a Verlaine», de Rubén Darío, un texto ejemplar de cómo la forma —el registro discursivo principalmente— enaltece al referente. Este poema es una muestra de cómo la estrategia discursiva atraviesa geografías y se actualiza en todas las épocas.

del Fénix en cuanto a sus dos aspectos constitutivos: la figuración sublime de un destinatario y la retórica que él cree es la apropiada para tal sublimación. De esta suerte, el poema prologa (en una función similar a la que tiene el soneto inaugural de las *Rimas*) el corpus, resaltando el peso amoroso que tienen las composiciones, caracterizando a la amada (metaforizada como luz y como esfinge enigmática) y acentuando la pose de amante atormentado en la que se asume el yo, que por su atrevimiento es sujeto a punición:

¿A quién daré mis Rimas
y amorosos cuidados,
de aquella luz traslados,
de aquella esfinge enimas?
¿A quién mis escarmientos?
¿A quién mis castigados pensamientos? (vv. 1-6)

En la respuesta a estas interrogantes retóricas, el personaje histórico – don Juan de Arguijo – es transformado en el personaje legendario (Mecenas) y mitológico (Apolo, Orfeo y Museo), suma de una serie de cualidades que prácticamente lo divinizan:

A vos, famoso hijo
de las musas, que sólo
a vos, de polo a polo,
para su centro elijo;
a vos, asilo sacro,
soberano de Apolo simulacro.
A vos, Mecenas claro,
dulce, divino Orfeo,
clarísimo Museo,
de los ingenios faro;
porque a vos dirigidas,
más que sus versos letras, tendrán vidas. (vv. 7-18)

Por un lado está la caracterización meramente retórica del elogio pero, por otro, hay una alusión a la condición real de don Juan de Arguijo como mecenas de poetas, pues, como Veinticuatro de Sevilla, Arguijo en efecto fue un hombre influyente económica y políticamente, quien ejerció la poesía y auspicó a otros poetas menos afortunados que él³⁹. Si eso ocurre con el tú del poema, desde el lado del yo se observa que el enunciado sitúa al enunciante en un doble vasallaje: como un ser inferior en cuanto a sus cualidades de escritor

³⁹ Nota e, de la edición de Carreño (1998: 104).

y como un subordinado por la diferencia en lo que respecta a las posibilidades económicas.

La ubicación del lugar geográfico es también idealizada (estetizada). Por ello la circunstancia real (el río Betis geográficamente identificable) es desplazada por un Betis de fantasía, crecido por las lágrimas del enunciante, capaz de envenenar él océano.

Al final, en un ejercicio de *captatio benevolentiae* que llama la atención, el enunciante se declara derrotado ante la empresa de hablar de las «cosas amorosas» para mejor dedicarse a los asuntos de la guerra:

Para mayores cosas
levanto el armonía
del plectro que solía
tratar las amorosas,
por si ver si el laurel verde
hallo en las armas, que en amor se pierde. (vv. 31-36)

En todos los aspectos que se han destacado del poema se encuentra una correspondencia en la dicción, actitud y figuración del otro, y que en él están prácticamente las mismas características de los demás poemas del apéndice. El matiz surge porque sobre las mismas filiaciones estilísticas y compositivas se asoma la conciencia de un escritor que conoce los tres niveles de la escritura, marcados por la estética clásica, donde la lírica (estilo humilde) queda en gran desventaja con respecto a la epopeya. Aunque en el fondo no haya ‘sinceridad’ del hablante, se evidencia el reconocimiento de una tradición que no puede ser ignorada⁴⁰.

En una recapitulación de este análisis del apéndice poético de las *Rimas* es posible reconocer una serie de elementos de gran valor para el trazado de la enunciación; más precisamente, para visualizar la construcción que se brinda de la figura de autor que diseña Lope desde una otredad cómplice (una otredad que prácticamente no lo es, pues muestra un horizonte de expectativas muy afín al del Fénix). Mediante un registro discursivo exquisito se sublima la figuración del escritor y se crea una retórica con la que se representa en él una

⁴⁰ Hay que considerar que para las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII, estaba vigente la disputa sobre los niveles de prestigio que tenían los diferentes géneros. Una categorización basada en estos niveles se había postulado desde los grecolatinos y se acentuó en la Edad Media, con el principal comentarista de Virgilio, Servio. Como nos recuerda Sánchez Jiménez, para este gramático la rueda (*rota*) virgiliana: «se basaba en entender la secuencia formada por las tres obras mayores de Virgilio, las *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, como una jerarquía de los géneros poéticos —bucólico, didáctico y épico— [...] y de diversos tipos de estilo literario —bajo, medio, sublime— [...]». Sánchez Jiménez (2006: 163-164), quien actualiza las ideas expuestas por E. Curtius (1958: 287, nota 36).

habilidad poética fuera de serie, y es así porque se lo figura como un elegido por la divinidad para portar las grandes verdades. Se establecen los valores principales a los que aspira un escritor del momento —la fama es el bien máspreciado, ya que eleva al escritor a una especie de Olimpo, donde permanece al margen de las iniquidades del mundo—. Esta valoración del escritor encuentra su concreción en el mundo real por el anhelo de gozar del reconocimiento social al proyectar la nobleza del espíritu y la virtud artística hacia el ámbito de la nobleza social. Se alude a esto mismo mediante la reiteración de la recepción envidiosa, con lo cual se avisa de un diálogo a veces tenso y conflictivo que Lope establece con algunos de sus contemporáneos. Los poemas contribuyen a la autofiguración de Lope como escritor, estableciendo una órbita donde se mueve la instancia discursiva desde la que se envía el mensaje que las *Rimas* constituyen; además, proporcionan un adelanto de los juegos de enunciación que complejizan las relaciones entre el yo empírico y el yo poético, anunciando una orientación hacia determinada poética. Con ello, estos poemas adelantan la estrategia discursiva que da lugar a la oscilación (y a veces al ensamble) entre la ficción propiamente literaria y el referente histórico.

No está de más hacer hincapié en que las observaciones que aquí se han vertido están filtradas por la consideración de que el discurso de todos los poemas encomiásticos —unos más, otros menos— está marcado por la retórica de fines del siglo XVI; por tanto, no deja de reconocerse el elemento formulario que los envuelve. Aun así, pueden sostenerse las conclusiones a las que este análisis ha arribado, identificando su validez en cuanto a lo que puedan portar «en serio» estos mensajes poéticos e intentando separar la paja del grano (aunque desde otra óptica esa paja tiene tanto valor como el mismo grano).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andreas. *Emblemas*, Madrid, Nacional, 1975 [Alciato, *Emblemas de Alciato, traducidos en rhimas españolas*. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra por Bernardino Daza Ponciano en Lyon 1549.]
- ALLEN, John Jay, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1977, págs. 9-45.
- ARREDONDO, María Soledad, Pierre CIVIL y Michel MONER, eds., *Paratextos en la literatura española*, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2009.
- BAJTÍN, Mijail M., «Autor y héroe en la actividad estética» y «La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica», en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, trad. de Tatiana Bubnova, Barcelona, Anthropos, 1997, págs. 82-105 y 106-137.
- CAMPILLO, Antonio, «El autor, la ficción, la verdad», *Daimón, Revista de Filosofía*, 5, 1992, págs. 25-46.
- CARREÑO, Antonio, «Amor ‘regalado’/amor ‘ofendido’: las ficciones del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega», en *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, ed. de Ann L. Mackenzie y Dorothy S. Severin, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, págs. 73-82.
- , «El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, págs. 103-128.
- , «Estudio preliminar», en Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Madrid, Crítica, 1998, págs. vii-cv.
- , «La alegoría de la letra: las *Rimas* (1609) de Lope de Vega», en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, ed. de Juan Villegas, Irvine, University of California Press, 1993, págs. 87-98.
- , «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Poesía I. La Dragontea, Isidro, Fiestas de Denia, La hermosura de Angélica*, Madrid, Biblioteca Castro/Fundación José Antonio de Castro, 2002a, págs. ix-xlv.
- , «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos y La Gatomaquia*, Madrid, Almar, 2002b, págs. 9-115.

- CAST, David, *The Calumny of Apelles: a study in the humanist tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605], ed. de Francisco Rico, México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.
- , *Don Quijote de la Mancha* [1605], ed. de John Jay Allen, vol. I, Madrid, Cátedra, 1977.
- COMBE, Dominique, «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en *Teorías sobre Lírica*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, 1999.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales* [1611], ed. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, vol. I, México, FCE, 1958 [1948 primera edición en alemán].
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, 2ª ed., Madrid, CSIC, 1967.
- FEBRE, Lucien y Henry-Jean MARTIN, *La aparición del libro*, trad. de Agustín Millares Carlo, México, F.C.E., 2005.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «El “otro” como definidor del “yo”», *RILCE*, 26.1, 2010, págs. 56-61.
- FERRER VALLS, Teresa, «Cristóbal de Virués», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, Tlaxcala, La Letra, 1990.
- GAYLORD, Mary M, «Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope’s Rimas», *Modern Language Notes*, 101, 1986, págs. 220-246.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, 3a. ed., Madrid, Aguilar, 1972.
- , *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijuskaitė, Madrid, Castalia, 1985.

- GÜELL, Mónica, «Paratextos en algunos libros de poesía del Siglo de Oro», en *Paratextos en la literatura española*, ed. de María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2009, págs. 19-35.
- HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- JAMMES, Robert, «Introducción», en Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, vol. I, Madrid, Castalia, 2001, págs. 7-157.
- LACARTA, Manuel, *Diccionario del Siglo de Oro*, Madrid, Alderabán, 1996.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, 2ª ed., México, FCE, 2006.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, Baltasar *Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del Siglo XVII. Con la edición de sus «Obras divinas»*, Madrid/Frankfurt, Vervuert, 1999.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Sobre el prólogo del Quijote de 1605 y su complejidad intencional (Notas para una clase)», *Ínsula*, 400.1, 1980, págs. 7, 32-33.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Rimas I [Doscientos sonetos]*, Ciudad Real, Castilla La Mancha, 1993, págs. 9-119.
- , «Addenda et corrigenda al Tomo I», *Rimas*, vol. II, Ciudad Real, Castilla-La Mancha, 1994, págs. 414-432.
- PORTÚS, Javier, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Julián Gallego*, número extraordinario, 1981, págs. 135-149.
- RICOEUR, Paul, «La función hermenéutica del distanciamiento», en *Hermenéutica*, ed. de José Domínguez Caparrós, Madrid, Arco/ Libros, 1997, págs. 115-133.
- RILEY, Edward, *Don Quixote*, London, Allen & Unwin, 1986.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- RIQUER, Martín de, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.

- , *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 1990.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003.
- RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Suffolk, Rochester, NY, Tamesis, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales*, vol. II (M-Z), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia* [1598], ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 2001.
- , *El perro del hortelano/El castigo sin venganza*, ed. de David Kossoff, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Laurel de Apolo* [1630], ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Obras poéticas. Rimas – Rimas sacras – La Filomena – La Circe – Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1989.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Crítica, 1998.
- , *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.



«LA SEÑORA CORNELIA» DE CERVANTES: LA NOVELLA HECHA NOVELA

José DOMÍNGUEZ BÚRDALO
Miami University (Estados Unidos)
domingj1@miamioh.edu

Recibido: 9 de diciembre de 2017

Aceptado: 19 de febrero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5B2018>

RESUMEN:

Este trabajo parte de un hecho de accesible constatación: «La señora Cornelia» es la novela ejemplar cervantina que menos valía ha cosechado entre la crítica. Entrevista mayormente desde una perspectiva literal, lo artificioso e inverosímil de su argumento suelen ser los factores aducidos para sostener este desapego. Sin embargo, tamizado el argumento, tras el mismo se descubre una especie de metanovela con la que Cervantes pareciera estar proporcionándonos toda una declaración de principios no solo de su forma de novelar, sino también de su propia conciencia crítica como escritor. En este sentido, «La señora Cornelia» sería un falso ensayo en el que se disecciona la *novella* italiana a fin de extirparle las glándulas que generan sus no pocos malos humores, los mismos que amenazan el buen decoro literario, que siempre y tanto preocupó a Cervantes.

PALABRAS CLAVE:

Miguel de Cervantes Saavedra; «La señora Cornelia»; metanovela; *novella*.



ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 29-48

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL
Institut de langues et
littératures hispaniques

CERVANTES' «LA SEÑORA CORNELIA»: THE *NOVELLA* TURNED *NOVELA*

ABSTRACT:

This article departs from a fact of ready demonstration: among Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares*, «La señora Cornelia» is the one that has obtained the least praise from the critics. These have mostly understood the novel from a literal perspective and have rejected the work as artificial and inverosimile. Nonetheless, as we carefully examine the plot, we perceive behind it a kind of metanovel with which Cervantes seems to be providing us with a declaration of principles not only of his way of writing novels, but also of his own critical consciousness as a writer. In this sense, «La señora Cornelia» would be a faux essay in which Cervantes dissects the Italian *novella* to extirpate from it the glands that generate its abundant evil humors, the same humors that threaten proper literary decorum, which was always a great concern for Cervantes.

KEYWORDS:

Miguel de Cervantes Saavedra; «La señora Cornelia»; metanovel; *novella*.



Don Fernando Bermúdez de Carvajal, camarero del duque de Sesa, escribía los siguientes versos para conmemorar la salida de las *Novelas ejemplares*, allá por 1613:

Hizo la memoria clara
de aquel Dédalo ingenioso
el laberinto famoso,
obra peregrina y rara;
mas si tu nombre alcanzara
Creta en su monstro cruel
le diera al bronce y pincel
cuando, en términos distintos,
viera en doce laberintos
mayor ingenio que él. (pág. 24)

Atento a la comparación, pertinente parece referir que a veces esos minotauros con lo que Bermúdez de Carvajal venía a equiparar las novelas cervantinas requieren de la mano el temple de una entrega cuasi torera. Es más, si este criterio resulta aplicable al conjunto de las ejemplares, para algunos casos, como es el de «La señora Cornelia» que aquí me ocupa, abrir a puerta Gayola se antoja casi imprescindible. Digo esto porque, en principio, es más bien generalizada la opinión que existe en tomo a esta novela para encastrarla dentro de los trabajos menos afortunados de Cervantes, siendo precisamente este el motivo por el que ha deparado una menor consideración entre la crítica¹.

De hecho, si se contrasta el volumen de trabajos dedicados a novelas reputadas como «La Gitanilla» o «El licenciado Vidriera», por ejemplo, con los que se centran en «La señora Cornelia», la diferencia es ciertamente llamativa.

¹ Teijeiro (1980) contrasta en la introducción de su artículo las opiniones más interesantes vertidas sobre esta novela. Entre la poca estima que le muestra Dunn (1973) y la notoria hechura que destaca C. Castro, (1975), sin duda gana la opinión del primero, opinión que comparte Baquero Goyanes (1976) al advertirnos en su prólogo de la diferenciación entre novelas buenas, de tono realista, y mediocres o malas, de tono idealista.

En los últimos veinte años, esta relativa mala prensa tiende a mantenerse. Así, McKendrick: «De las *Novelas ejemplares*, «La señora Cornelia» es seguramente la que ha atraído menos atención» (2005: 701), y Julio Baena: «La señora Cornelia siempre fue la novela menos estudiada de la colección» (2014: 102), quien además la cataloga como «novela fallida» (2014: 103). Recientemente, quien con más ahínco ha refutado esta división entre realismo bueno frente a idealismo malo es Friedman: «Cervantes structures the novella as a countersign of reality, and the result is not so much idealism as an indicator of the pull of real as a contrapuntal strategy» (2014: 97). Por su parte, García López, en su edición de las *Novelas ejemplares* de Crítica, advierte, como ocurre con «Las dos doncellas», de su proximidad a la *novella* italiana, destacando su «laberinto de capa y espada [...] un simpático contrapunto en varios elementos humorísticos y cuasi «picarescos»» (2013: 47).

En Dialnet, para las dos primeras novelas, aparecen entre ochenta y cien títulos, mientras que para «La señora Cornelia» solo encontramos dieciocho entradas específicas, de las cuales catorce son posteriores al 2000. (Este último hecho, por cierto, pareciera marcar una cierta tendencia alcista en el cuestionamiento crítico de la novela².) Con todo, los trabajos consultados se enfocan por lo común en el enredado argumento de la obra desde una perspectiva literal, resaltando el marcado talante inverosímil de un texto que respondería, pese a su cariz italianizante, a los últimos años de escritura de Cervantes, como advirtieran ya en su día El Saffar (1974)³ y Dunn (1973), además de, más recientemente, McKendrick, quien comparte con aquél la existencia de un «overarching symbolism that shows Love, through the workings of Grace, acting as a catalyst for a joyous reconciliation of Nature, Society and Law» (2005: 702), de cara a de justificar esta plausible tardía datación. Estando, por lo demás, con Zimic cuando afirma que «lo argumental suele supeditarse al tema conceptual de la obra y no al revés» (1991: 106), me planteo recorrer el relato de Cervantes para demostrar que en pocos casos esta máxima alcanza tanto sentido como en «La señora Cornelia». Porque más allá de las rocambolescas peripecias vividas por los protagonistas del relato, lo que este postula, a mi parecer, es una encubierta declaración de principios de su forma de novelar, declaración que no solo incumbe a esta novela en sí, sino que se expande al conjunto de las *Novelas ejemplares*. Además de este carácter de epígono de la novela que nos ocupa (lo que me hace entenderla en un plano similar al de «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros», como veremos), de lo anterior se deducirá que en efecto esta novela es una de las últimas, si no la última, que escribe Cervantes y que su ubicación, como defendía Casaldüero,

² La lista que aparece en MLA es muy similar en números, yendo de las noventa y seis para «La Gitanilla» y las cien para «El licenciado Vidriera» (frente a las ochenta y cinco, y noventa y seis, respectivamente, de Dialnet) a las veinte para «La señora Cornelia», constatándose aquí también el referido repunte a partir del 2000. Todo lo hasta ahora referido es independiente de los estudios de conjunto de las *Novelas ejemplares*, como los de Casaldüero (1943), Dunn (1973), Ruth el Saffar (1974) y Amezúa (1982); o de las diferentes ediciones (Baquero Goyanes (1976), Avallé-Arce (1982), Sieber [1997], Florido y Hazas (1997) y Jorge García López (2014), además de la de C. Castro (1965), esta última solo de «La señora Cornelia».

³ «Although “La señora Cornelia” is often labeled “Italianate”, a surprising number of critics have concluded that the work was written after 1606» (El Saffar, 1974: 118). Ante la falta de referencias históricas o detalles que permitan la datación, El Saffar supone por similitudes de estilo con el *Persiles* y el *Quijote* que el texto es también de los más tardíos de Cervantes.

responde a una calculada intención (1962: 25-26)⁴. El carácter de esta 'justificación' atañe, por lo demás, a la apropiación de modos y temas de la *novella* italiana en la que tiene sus orígenes, resaltando con nitidez la superación española de la misma, pero implica también, como trataré de demostrar, una clara conciencia de su labor independiente y comprometida como escritor, tema este obsesivo para Cervantes en el conjunto de su producción literaria. En suma, «La señora Cornelia» vendría a erigirse conforme a esta lectura en el mejor exponente del tránsito que va de la *novella* a la novela.

Conocida es la diferenciación en dos bloques que sobre las *Novelas ejemplares* se ha postulado. Atkinson (1986) sustenta que el abismo estético existente entre ellas fue la causa de la no inclusión de cinco de estas («La fuerza de la sangre», «La española inglesa», «El amante liberal», «Las dos doncellas» y «La señora Cornelia») en la edición de Rodríguez Marín (1948): «Conceived in the Italianate tradition of amorous intrigue, incredible coincidence, and total innocence of philosophic intention, they constitute an artistic anachronism in the company of the other seven» (Atkinson, 1986: 127). En su artículo, se traza la influencia que la *Filosofía antigua poética* del Pinciano ejerciera en los designios artísticos de Cervantes. Si es mejor el imposible probable que el probable imposible, ciertamente con esta novela quebraba Cervantes los principios que con empeño se propuso seguir en el resto de su producción. La misma opinión había ya vertido E.C. Riley (y tras él lo haría Cannavagio): «[Cervantes] no parece haber recordado [...] que las coincidencias son poco frecuentes de por sí y que, cuando se dan en rápida sucesión, el efecto acumulativo que producen es la falta de verosimilitud» (Riley 1971: 287). Siendo Cervantes un escritor ambiguo, pero que rara vez escribía «a humo de pajas» (Baquero Goyanes, 1976: 19), lo primero que cabe preguntarse es por qué Cervantes se ceba en criterios compositivos tan alejados a los que postulaba. A su intento de «poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. II, pág. 52) me remito para postular que «La señora Cornelia», esa novela que para Avallé Arce fuera «la más desalada carrera tras lo inverosímil» (1982: 19),

⁴ «La manera polar de sentir y concebir el mundo Cervantes es la que le impone el orden de sus novelas. Las doce narraciones se disponen en tres grupos de a cuatro, oponiendo las cuatro primeras a las cuatro últimas, y reuniendo a las cuatro centrales en dos parejas, cuyos elementos se oponen entre sí. La primera (*La gitanilla*) se opone a la duodécima [...] la tercera (*Rinconete*) a la décima (*La señora Cornelia*)... Quizá se considerará esta visión orgánica de la colección de novelas únicamente como ingeniosa, y puede que sólo lo sea y, además, que sea un error; esto no impide que sea obligatorio el considerarla como un conjunto, pues Cervantes, en su prólogo, dice: 'y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar; así de todas juntas, como de cada una de por sí'» (1962: 25-26).

responde no obstante a criterios cuidadosamente analizados por el genial escritor de Alcalá de Henares. En efecto, sostengo que en la predilección cervantina por jugar con el lenguaje —ciertamente engañoso a lo largo de todo el texto— estriba lo fundamental de este relato. Así pues, las constantes dificultades de credibilidad que el texto expone nos deben encaminar en primer lugar al recelo. Es de hecho esta exagerada contradicción entre la teoría general y la praxis desarrollada lo que ha de ponernos sobre aviso para afrontar la lectura del texto con ejemplar minuciosidad. Sin embargo, aun siendo la intriga un alto tanto rocambolesca, los resultados que presento han de tomar como primer y necesario fundamento una lectura argumental, denotativa, sobre la que se han centrado los estudios existentes. Es sobre esta que se erige una segunda, connotativa, alegórica o, quizás mejor, metanarrativa, una especie de reflejo teórico estilizado que no precisa de los espejos del Callejón del Gato para zaherir lo esperpéntico de ciertas veleidades novelescas.

Vaya, pues, por delante el siguiente resumen del argumento, preceptivo, por lo demás, dada la poca estima que sigue deparando la novela a Cervantes. Tras cursar estudios en la Universidad de Salamanca e intentar en vano servir como soldados en Flandes, dos jóvenes españoles, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, recalcan en Italia. Recorren sus principales ciudades y deciden finalmente continuar sus estudios en la prestigiosa universidad de Bolonia. Una noche, el segundo de nuestros protagonistas sale a dar una vuelta mientras que el primero aguarda en casa, rezando. Quedan en encontrarse en alguno de los puntos que solían recorrer cada noche, pero el destino les tenía preparados otros planes. Atendiendo al reclamo de una voz en un portal, don Juan responde que sí cuando es preguntado si es Fabio. Esa voz femenina le entrega un bebé al que lleva a su casa para que lo cuide un ama. Vuelve al lugar donde recibió al niño y encuentra una pelea. Don Alfonso de Este hace frente en solitario a las acometidas de Lorenzo Bentibolli y sus amigos. Don Juan intercede por el espadachín solitario y le salva. Por su parte, don Antonio en su salida se encuentra con una afligida mujer que le pide consuelo. Este atiende a sus ruegos y la conduce a su casa.

Cuando vuelve a salir de casa don Antonio se encuentra a su compañero. Se cuentan sus historias y comenzamos a sospechar que en su morada se encuentran ya madre e hijo. El resto de la novela se encamina a solucionar los encuentros acontecidos en esta curiosa introducción. Sabremos que don Lorenzo es hermano de la mujer, Cornelia Bentibolli, y que la pelea con el duque de Ferrara era producto de agravios de honor, ya que este es el padre del bebé. Tras ayudar al duque, Lorenzo acude a la posada de los jóvenes, en la que no

sabe que se encuentra su temerosa hermana recién parida. En ese momento, don Juan hace suya la causa de aquel contra quien acababa de luchar.

Se encaminan a Ferrara para desafiar al duque, pero la sangre no llega al río, porque el noble confiesa ser el esposo de Cornelia y el padre de la criatura. Vuelven a Bolonia para encontrarse con ambos, pero se topan, corridos, con una prostituta de igual nombre en la habitación de uno de los pajes de nuestros protagonistas. El ama había hecho a la señora Cornelia recelar del comportamiento de los españoles y huyen las dos con el niño a casa de un cura amigo del ama. Allí los encontrará el duque por casualidad y allí tendrá buen fin el relato que se cierra con las felices bodas de casi todos los protagonistas.

Dice Baquero Goyanes en su prólogo que «La señora Cornelia» es una novela en la que una dama de manera peregrina encuentra marido, algo que ya antes había consignado Casaldueiro: «Las dos doncellas y la señora Cornelia: manera peregrina y peligrosa de recobrar dos damas a dos amantes y de que una tercera encuentre también marido» (1962: 25). Pero ese marido que en el plano literal es el duque de Ferrara, en el alegórico o metanarrativo no sería otro que el propio Cervantes, cuyos representantes en la narración son tanto el escueto narrador, a fin de cuentas un lector más, como los dos protagonistas españoles. La voz del narrador, mucho más firme en las últimas composiciones cervantinas, introduce en este caso una historia teleológica, «presenting a fiction and an existence justified by its ending» (El Saffar, 1974: 20). Sin embargo, esta finalidad, presentida por don Juan nada más conocer las cuitas de su invitada («Creed, señora, que imagino que estos tan extraños sucesos han de tener un *felice* fin, que no han de permitir los cielos que tanta belleza se goce mal y tan honestos pensamientos se malogren» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. II, pág. 254)⁵, implica de entrada un guiño del autor, Cervantes, a su propia hegemonía sobre el novelar. Es decir, matizando el criterio de El Saffar, no solo el fin justifica la narración, sino que el laberíntico desarrollo de la misma hace que esta se vaya haciendo desde que comienza a fraguarse la propia acción. Don Juan y don Antonio, dos personajes que responderían en cierta medida a la condición de narradores del propio texto, forman en esta ocasión otra de las célebres parejas con las que Cervantes vertebra el curso de sus narraciones⁶.

⁵ Todas las citas de «La señora Cornelia» corresponden a la edición de las *Novelas ejemplares* de H. Sieber.

⁶ Según H. Sieber, cuando don Juan toma a su cargo la «satisfacción o agravio» del caso de don Lorenzo (II, 258), lo que hace en realidad es comprometerse con la resolución de la novela, para lo que «solamente tiene que transformar el agravio en una amistad familiar» (Sieber, 1997: 29). Para Zimic, sin embargo, los personajes no son hacedores del relato, ya que, según él, ambos están en mutua dependencia con el resto de personajes, a un mismo nivel de ficción (1991: 109).

Del primero se ha dicho que es impulsivo, del segundo, más cuitado. Esta parcelación de caracteres conformaría, a mi juicio, un alter ego de Cervantes del que, no obstante, el propio escritor no pudo evitar la burla ejemplar. Me refiero en concreto al episodio de la huida del ama, Cornelia y el niño. Hasta entonces, y pese a lo artificial de encuentros y desencuentros, estos 'narradores' han tenido en todo momento el control de la situación⁷. Pero esta dispar actitud de los dos españoles cabe entenderse también en función de otro adalid. A saber, sería don Juan quien entra en la *novella*, cuidando don Antonio siempre sus espaldas, o sea, consciente de su contrapeso en este juego de *cervantizar*, de atemperar los ímpetus vitales —es decir, licenciosamente novelescos— de su compañero.

Así pues, las competencias están divididas, mientras don Juan busca, don Antonio encuentra, y protege, como acontece en la marcha a Ferrara. De ahí ese «Qué ha de ser —respondió don Antonio— sino que yo quiero hacer un personaje en esta trágica comedia» (vol. II, pág. 267), con el que entra en acción este precisamente descuidando su labor de contención (novelesca) y dando pie, como decía, a que se pierda el hilo de la trama: todo, resalto, en aras de cincelar esa condición de pura metaliteratura que es «La señora Cornelia». Pero no adelantemos más acontecimientos sobre esta tensión dialéctica italo-española.

Después de introducir el narrador a don Juan y don Antonio, después de presentárnoslos en Bolonia tras haber vivido por las principales ciudades italianas (después de haberse podido imbuir de lo más granado de la literatura italiana, les suponemos), ciertamente el núcleo del relato se abre con una situación insospechada. Mientras que don Antonio, quien se avendría a encarnar mejor cierta complacencia con las formas y modos de una mayor contención narrativa —recuérdese que se queda en casa rezando mientras su compañero sale en busca de aventuras—, don Juan posibilita la intriga al mentir a una voz misteriosa y femenina que le pregunta si es Fabio. Miente con un sí por respuesta, algo que Avalor-Arce encuentra impensable en un hidalgo español, aunque, en buena lógica, devenga de «estricta necesidad argumental», pues un 'no' hubiese acabado con la novela ipso facto (1982: 19), además de antojarse carta imprescindible para envidar el talante de la *novella* italiana.

En efecto, tras este sorprendente 'sí', la novela está plagada de los ingredientes convencionales y socorridos de este género *all'intreccio*. Situaciones,

⁷ Ruth El Saffar cae en la cuenta de cómo don Juan sabe dónde está el niño cuando Cornelia le refiere su historia, dónde Cornelia cuando Lorenzo la suya, dónde los tres (Cornelia, el niño y el tío) cuando finalmente hace lo propio contando su versión de los hechos (1974: 123). Esta posición privilegiada hace que los dos españoles compartan en buena medida el desenlace de los acontecimientos.

personajes y detalles permiten enmarcar el relato dentro de la vasta producción novelística transalpina que tiene a sus mejores exponentes en autores como Boccaccio, Bandello, Straparola y Giral di Cinthio, entre otros. En este sentido, la mentira de don Juan no solo posibilita el desarrollo de la trama a un nivel literal, sino que en el alegórico que vengo postulando supondría la aceptación de ciertos postulados de la *novella*, en un primer intento de marcar su deuda con la literatura italiana, pero solo si esto viene acompañado de una sobreimpuesta españolización (lo que vendría a ser igual a decir *cervantización*) de la misma⁸. En términos maniqueos, cómicamente enseña así Cervantes lo artificioosamente malo, contraponiéndole lo bueno, lo suyo.

De ser esto así, «La señora Cornelia» sería la novela en la que Cervantes postula con una mayor conciencia lo que defiende haber hecho en el prólogo a sus novelas. Sea la denominación de ejemplares una artimaña defensiva, un reflejo de la moral que cada lector pueda obtener de su lectura, una convención literaria o un desplante de la condición de imitable que el de Alcalá sentía estar legando a la posteridad, lo que sí parece claro es que al prologarse jactándose de ser el primero en novelar en lengua castellana, Cervantes tenía muy en mente a los *novellieri* italianos. En una de las numerosas colecciones de estos que corrían traducidas por España encuentra Pabst (1972) el mismo talante en voz del traductor⁹. Se refiere Pabst a las *Cien Novellas* de M. I. Baptista Giral di

⁸ En absoluto es mi intención pergeñar un alineamiento político de Cervantes para nuestro alocado presente. Es más, considero plenamente fuera de lugar (por más que interpretar cueste poco y por más que siempre haya elementos de juicio que apunten en una dirección o en otra) aventurar que Cervantes se avendría mejor a buscar la sombra de la bandera del PP que la de Podemos; o la de Ciudadanos que la del PSOE; o incluso, ya puestos, que avalaría el procés. Vale que todo conocimiento es político, como señalara Said (1978: 29), pero me parece que este tipo de pretensiones debieran ser más comedidas.

⁹ «En España no había objeto alguno, ni concepto o idea, ni tampoco tradición que comprendiese exactamente a una novela. Pero había la larga tradición del ejemplo; la tradición de la historia [...] El instante del encuentro entre los productos italianos y las costumbres expresivas españolas es de un interés y un atractivo históricos excepcionales» (Pabst, 1972: 30). Al mismo respecto, fundamental parece el más reciente trabajo de Rubio Áñez (2014), del que quisiera destacar lo siguiente: «Evidentemente calificar de 'honestas' las novelas de Giral di era un poco arriesgado en 1590. Gaitán sabía sobradamente la pésima fama que la novelística italiana tenía en España, tachada a menudo justamente de lo contrario [...]». Es por esto que inmediatamente después, Áñez se precipita a aclarar convenientemente el discolor término: «'Honestos digo, respecto de los que andan en su lengua, que para lo que en la nuestra se usa no lo son tanto que se permitieran imprimir sin hazer lo que se ha hecho, que fue, quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo qual vuo neccessidad de quitar clausulas enteras, y aun toda vna Nouela, que es la segunda de la primera Decada, en cuyo lugar puse la del Maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansouino. Esto y otras cosas semejantes hallara quitadas y mudadas el que confiriere la traduzion con el original, especialmente el saco de Roma que se quito por cuitar algunos inconvenientes que pudiera[n] seguirse de imprimirle'» (Rubio Áñez, 2014: 6).

Hay, sin embargo, quien apuesta por una lectura transalpina más entregada, como Fuchs, para la que esta novela concibe «la idea de Italia como un entretenimiento que se consume, una cultura para apreciar si emularla necesariamente» (2009: 531).

Cinthio, traducidas y censuradas por Juan Gaitán de Vozmediano. Si ya para este lo que era aceptado en el contexto italiano no lo era en el español, Cervantes eleva la potencia del postulado. De este modo, junto al reflejo de los orígenes que Cervantes reconoce en su novela, su actitud, por marcadamente rocambolesca, supondría en buena lid una burla hacia la inverosimilitud de su talante, no obstante pueda estar también justificando la aceptación de algunos de los principios sobre los que sustenta este *modus narrandi*, así fuera tan solo en reconocimiento a lo que de popular tenían. Mas, con todo, prevalece en última instancia que su magisterio se alza sobre esos mismos principios, nacionalizándolos y, por consiguiente, independizándose de aquello que no estaba dispuesto a aceptar. La remisión en este momento a la misma actitud que sostuviera Cervantes contra la comedia entonces en boga en España es manifiesta.

Fue Zimic quien, parangonando los modos de esta novela de Cervantes con los de la comedia, los remitió en última instancia a la *novella*, ya que buena parte de los lugares comunes (niño abandonado, mujer desamparada, hermano vengativo, matrimonio secreto, espadachines, equívocos, amores, ocultaciones, final feliz repleto de bodas...) de que se sirve la comedia remiten en última instancia también a los *novellieri*. En este sentido, la negación a satisfacer aquellos gustos poco honestos del público (según el señalado parecer de Vozmediano) no es sino fruto de lo que Cervantes consideraba como incompatible con su desempeño de escritor, negación sostenida a lo largo de toda su producción, desde el *Viaje del Parnaso* a el *Quijote*, pasando por sus *Ocho comedias y ocho entremeses*. Constatamos aquí un nuevo punto de apoyo, si bien, reitero, es posible que Cervantes se muestre en «La señora Cornelia» por momentos un tanto más condescendiente con la inclusión de ciertos dejes de la narrativa italiana de lo que fuera norma en su comedia.

Retomemos el texto: «¡Ah traidores, que sois muchos, y yo solo! Pero con todo no os ha de valer vuestra superchería» (vol. II, pág. 244). Quien así se expresa es el duque de Ferrara ante la acometida de don Lorenzo y sus camaradas. Mi intención es ir descubriendo cómo Cervantes va buscando apoyos en los diferentes protagonistas del relato en aras de atraerlos a su propia condición de novela. En otras palabras, diría que lo único que entra aquí en juego es la propia presencia de Cervantes frente a la caterva de imitadores y seguidores del modo de novelar italiano. Don Juan, por supuesto, sale en su

ayuda y consiguen evitar el peligro. El duque cae y «Don Juan creyó que le habían muerto» (vol. II, pág. 245). No es así, pues continúa la disputa y finalmente los vecinos sacan luces a la calle y llaman a la justicia. En otras palabras, la acción salvadora de don Juan viene en ayuda del italiano y lo salva —por más que el noble llevara un peto protector que le protegiera de las estocadas lanzadas por sus enemigos, pues «con todo eso, sus enemigos le acabarían si él no se hallara a su lado» (vol. II, pág. 246).

Por su parte, don Antonio también ha tenido su curiosa aventura. Tras encontrarse con un «bulto negro» de persona, atiende a su ruego, que es este: «os suplico, señor español, que me saquéis de estas calles [*este estado*] y me llevéis a vuestra posada con la mayor priesa que pudiéredes, que allá, si gustáredes de ello, sabréis el mal que llevo y quién soy, aunque sea a costa de mi crédito» (vol. II, pág. 247). Si antes el gallardo don Juan ha salvado al duque en un alarde de valentía cervantina, ahora la señora, ese bulto negro, le pide al aquietado don Antonio que socorra su situación, situación que, más allá de la clara lectura literal que suponen estos dos hechos, arranque de la novela, es la de la novela italiana que pide socorro a la española, si cervantina, para salvarse. Mientras tanto, bella mas desmayada, la señora no quiere que nadie la vea en ese estado. Reclama entonces la intercesión de unos españoles que ya conocen lo que novelescamente ha pasado entre el duque y don Lorenzo.

El no reconocer a su propio hijo, siguiente acontecer que traigo a colación, de nuevo nos fuerza a ver más allá del paramento de la literalidad. No sé qué tanto de verosimilitud queramos conceder a que una madre recién parida no reconozca a su propio hijo cuando lo toma en sus brazos. Sea como fuere, las pobres mantillas que lo cubren (reflejo tal vez de la humildad narrativa con que se quiere timbrar Cervantes) y la nueva mentira de don Juan sobre cómo se hicieron con el bebé despistan a la joven madre. Ante la necesidad de alimento del niño, así responde Cornelia: «Tráiganmele aquí, por amor de Dios —dijo la señora—, que yo haré esa caridad a los hijos ajenos, pues no quiere el cielo que la haga con los propios» (vol. II, pág. 250). Atento al mismo juego especular entre lo argumental y lo pseudo-teórico, propongo que consideremos ahora la correspondencia entre neonato y *neonovela*. Nacida de la italiana, los cambios producidos en el ropaje (ese contexto que era aceptado en el entorno italiano, pero no en el español del que hablaba Vozmediano y que asumiera por igual Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*), haría comprensible que la *novella* no sea capaz de reconocer a la novela¹⁰. Pero a pesar de no reconocer a su hijo, en un plano literal, la abandonada madre pide

¹⁰ En el siguiente encuentro de Cornelia con su hijo se produce este diálogo entre la señora y el ama:

que no se lleven al niño, «que me consuelo en verle» (vol. II, pág. 251). Por lo demás, de esta extravagante línea argumental destacaría que, si antes la mujer ni siquiera ha tenido tiempo de amamantar a su hijo, no ocurrirá lo mismo cuando la señora les pida a sus anfitriones algo de comer. Al así proceder, tanto las marcas de origen como las de independencia resultan manifiestas. En otras palabras, de motu proprio, Italia no es ya capaz de alimentar a su propio hijo, vendría a decir Cervantes. La novela cervantina, por medio de sus valedores dentro del relato, sí lo hace con Cornelia (como antes lo hicieron con el duque y lo harán de seguido con la sorpresiva llegada de don Lorenzo).

Antes de llegar a ese punto nos falta aún conocer la parte más jugosa del relato, en la que la joven refiere su historia: «Yo, señores, soy aquella que muchas veces habréis, sin duda alguna, oído nombrar por ahí, porque la fama de mi belleza, tal cual es, pocas lenguas hay que no publiquen» (vol. II, págs. 251-252). En la misma línea de apuesta por una lectura metaliteraria, recapitulemos sobre lo dicho aquí por Cornelia. Vanidosa por su belleza, la joven (en tanto que encarnación de la novella) se sabe admirada y en boca de numerosas lenguas. Claro está que Cornelia se refiere a las voces de sus vecinos, voces que llegaron pronto a oídos de don Juan y don Antonio, prendiendo el deseo de admirar esa belleza que ahora por fin tienen delante, modelándola ya a su gusto. Pero también lo es que Cornelia (Cervantes, en uno de sus muchos juegos con el poder de la palabra que tanto le fascinaron) 'se refiere' a la conocida aceptación y difusión de este género literario en diversas lenguas, entre ellas la suya misma.

Esta *novella* que vive a recaudo de un hermano celoso de su honra (posibilitando así el desarrollo argumental de la *novella* que los dos españoles, en compañía del seguro narrador, estarían transformando en novela), explica que ha quedado huérfana de padres (como lo serían Boccaccio o Cinthio). Un día sale para asistir a una boda y rinde el amor del duque de Ferrara, quien, recordémoslo, ya ha sido también salvado por la mosquetera intercesión de don Juan. Es decir, cuando la *novella* se descubre, avasalla voluntades y rompe las conveniencias sociales (y literarias) que Cervantes está tratando de mantener.

«—Decidme, señora, ¿este niño y el que me trajisteis antes es todo uno? —Sí, señora, respondió el ama. —Pues, ¿cómo trae trocadas las mantillas? —replicó Cornelia—. En verdad, amiga, que me parece que estas son otras mantillas o que ésta no es la misma criatura. —Todo podía ser —respondió el ama» (vol. II, pág. 254). Prima de seguido la línea argumental y don Juan, ante su desconcierto —advértase que reconoce las mantillas, no al hijo— acaba por decirle la verdad, produciéndose solo entonces el reconocimiento y la consiguiente alegría de la dama, quien desde este momento refuerza su deseo de estar en compañía de sus valedores. Llama la atención también que Cervantes haga emparentar al ama con la familia de un papa. ¿Responde este hecho a un encubierto paralelismo entre las frecuentes disputas del XVI y XVII entre el papado y la monarquía española?

La victoria del deseo, la promesa incumplida de matrimonio por parte del duque, la mujer que queda sola y embarazada bajo la autoridad de su encelado hermano: he aquí el embrollo causante de todos los problemas que la pareja de españoles se ve en obligación de enderezar.

Una vez que Cornelia sabe de hecho que está en compañía de su hijo, llama la atención la insistencia con la que ruega a don Juan y don Antonio que la acompañen a su aposento, a pesar de que por decoro los españoles habían decidido dejar a su huésped en compañía del ama: «pero ella replicó con lágrimas y con ruegos que entrasen a verla, que aquél era el decoro más conveniente, si no para su remedio, a lo menos para su consuelo» (vol. II, pág. 256). Este episodio, amén de facilitar en el nivel más básico y denostado de la trama el inmediatamente próximo de la venida de don Lorenzo, solo parece lógico entenderlo en función de otro nuevo ruego de la *novella* a la novela, metaliterario, de reconocimiento de la deuda que la italiana siente hacia sus nuevos defensores.

La llegada de su hermano, quien a mi juicio es el personaje sobre el que hace recaer Cervantes el mayor lastre de la *novella* (lastre moral pero también literario), provoca el temblor de ama y señora, «pero solo don Antonio y don Juan estaban en sí, y muy bien puestos en lo que debían de hacer» (vol. II, pág. 256). De hecho, pareciera que ya supieran la proposición que el hermano de la señora Cornelia venía dispuesto a hacerles. La no confianza en las artimañas del duque, fundamentándose en la diferencia social entre su futuro cuñado y su hermana, espolea una de las predilectas causas cervantinas («el comer y el casar ha de ser a gusto propio»). Quizás esto debería conducirnos a un nuevo punto de fuga metanarrativo: ¿otra marca diferenciadora entre *novella* y novela?; ¿es ese duque salvado por don Juan, el duque del sombrero en prenda de gratitud, el abanderado italiano de la causa cervantina frente al inmovilismo medroso de don Lorenzo —si bien este también será más tarde convenientemente encauzado una vez que acuda en busca del auxilio de los españoles?

Sea como fuere, tras aceptar la petición de don Lorenzo para que interceda junto a él en el resarcimiento de su honra, acompañando al agraviado a Ferrara, la joven Cornelia se alarma. «¿Cómo? ¿Y tan presto os habéis arrojado a emprender una hazaña llena de inconvenientes? ¿Y qué sabéis vos, señor, si os lleva mi hermano a Ferrara o a otra parte?». A lo que responde de nuevo, seguro, don Juan: «Mucho discurrís y mucho teméis, señora Cornelia —dijo don Juan; pero dad lugar entre tantos miedos a la esperanza y fiad en Dios, en mi industria y buen deseo, que habéis de ver con toda felicidad cumplido el vuestro» (vol. II, pág. 259). Otra vez la confianza que muestra don Juan denota,

a mi entender, un dominio que se sobreimpone a lo básico y meramente narrativo para afianzar el talante de esa nueva novela que se nos está fraguando entre las manos; así, a lo tonto a lo tonto, como en el «violante» soneto de Lope. En ambos casos, burla y hechura (hablemos de metapoema o de metanovela) se conjuntan. Este dominio que en apariencia se manifiesta en la actitud de los españoles, sobre todo en la de don Juan, implicaría también una tácita burla a lo azaroso de un género que se siente necesitado de una nueva guía, a la par que irónica o incluso un tanto contradictoriamente está asimismo siendo superado. Por eso lo que teme Cornelia es que su hermano, *en tanto que novella*, engañe a don Juan, en tanto que *novela*, sin que se llegue siquiera a atisbar un punto de confluencia en forma de *mediocritas*. Teme Cornelia que su hermano, vengativo, cornuto, se desembarace de don Juan y vuelva para acabar con ella, quedando por tanto inconclusa la configuración narrativa de este extraño experimento literario.

Menos por lo que concierne a lo estrictamente argumental que a lo metanarrativo, viene a continuación el que probablemente sea el avatar más interesante de la novela. Me refiero al único instante en todo el texto en que esta seguridad en la novela se quiebra por la 'traición' del ama, personaje *tan querido* por Cervantes a lo largo de toda su obra. Es más, diría que este episodio sirve para introducir una línea disyuntiva en la plasmación del relato. Recapitulemos: Cornelia, confiada en la honorabilidad de los españoles desde el primer momento, atiende ahora a los recelos de esta honorable pariente de un papa (de los Cribelos de Milán). El ama: «¡El señor Lorenzo, italiano, y que se fie de españoles, y les pida favor y ayuda! Para mi ojo si tal crea» (vol. II, pág. 262). El ama continúa su alegato haciendo ver a la señora que cuando sane no tendrán por ella el respeto que hasta ahora tuvieron, insinuando, por si esto fuera poco, que ha tenido que vivir duras luchas para mantener a flote su honestidad frente a ellos. No hay, empero, indicio alguno en la narración que sustente este parecer. Es más, poco después la propia ama vendrá a confirmar su cruel salida de tono cuando acabe confesando que «son unos benditos». Con todo, la todavía crédula *novella* vuelve a decantarse por uno de sus personajes más significativos, lo que implica que el final se prolongue.

Este pasaje ha sido interpretado como una confabulación cervantina contra aquellos narradores internos que, creyendo tener el control de la situación, terminan por ser víctimas de su propia confianza. Sería el caso, por ejemplo, de Anselmo y Carrizales, o de los duques en la segunda parte del *Quijote*. Tal vez haya algo de cierto en ello, ya que el narrador aparece para cercenar este pasaje, más omnisciente que nunca, diciendo: «Dejémoslas ir, que ellas van tan atrevidas como bien encaminadas» (vol. II, pág. 263). Pudiera

ser también que ese no ser oro todo lo que reluce en los españoles sea una referencia de Cervantes a la forma de ser-novelar de algunos de sus compatriotas, con lo que lograría desmarcarse de esa narrativa española que despreciaba por 'no ejemplar' (avivemos el episodio en el que el cura y el barbero expurgan la biblioteca de Don Quijote), al igual que ocurre con la *novella* italiana coetánea. Por lo demás, resplandece la sospecha de que Cervantes persigue en verdad algo más tangible.

Una vez se ha producido la reconciliación entre el duque y don Lorenzo, todos nuestros protagonistas vuelven a Bolonia. Acontece entonces, ante la huida de Cornelia, una situación ciertamente curiosa. Del mundo de la nobleza el relato pasa con brevedad al mundo picaresco de los pajes. Uno de ellos, ante la búsqueda de don Antonio, descubre a un compañero diciendo que está en su habitación en compañía de una mujer llamada Cornelia. Cuando todos se encuentran finalmente en la habitación en que yacían el paje Santiestebán y la otra señora Cornelia, se nos dice: «Preguntole el duque que si era verdad que se llamaba Cornelia; respondió que sí y que tenía muy honrados parientes en la ciudad, y que nadie dijese 'deste agua no beberé'. Quedó tan corrido el duque, que casi estuvo por pensar si hacían los españoles burlas dél» (vol. II, pág. 270).

Bien parece que la inclusión del ama en la dirección de la trama argumental le sirve a Cervantes para hacer una clara declaración de principios contra la picaresca que representan aquí los pajes, la ramera Cornelia y la propia ama. No obstante, ese «deste agua no beberé» con el que se defiende altanera la damisela ante tan nobles señores podría ser entendido en función la necesidad puntual de recurrir a un submundo para el que Cervantes no encuentra cabida en la literatura, o es más bien que no quiere encontrar cabida, como cabe deducir de su más significativa incursión picaresca en *Rinconete y Cortadillo* (véase en nota 4 la relación especular que Casaldueño advierte entre esta novela y «La señora Cornelia»). Sin embargo, junto a la negación de este género, podría aceptarse que Cervantes, aquí sí ejemplar en un sentido moral, estaría justificando la inclusión específica de ciertos pasajes de corte picaresco con el fin de resaltar lo pernicioso de este mundo y de su consecuente literatura. Sea como fuere, ¿vale suponer que hacían en este pasaje burla del duque en verdad los españoles? Parece claro que no a un nivel consciente, literal, aunque si seguimos sosteniendo que son ellos dos los más genuinos directores de escena, la aparente responsabilidad que sobre ambos hace recaer a conciencia el autor es también castigo a sus compatriotas protagonistas por haber caído en la tentación de abandonar sus papeles, el de ejemplares escritores, para dejarse embaucar por la parafernalia de la *cómica tragedia*. Me refiero, sobre todo

y como decía antes, a ese querer ser actor de don Antonio, a esa dejación de su función en aras de dejarse llevar por el colorido efectista de la narración italianizante. Sin embargo, este ligero pecar permite a Cervantes sobreimponer su magisterio sobre todas las voces agentes del relato. Tal es así que la declaración que el duque hace cuando acepta cumplir finalmente su palabra de esposo («y más que Cornelia es tal que merece ser señora de un reino. Pareciese ella, y viva o muera mi madre, que el mundo sabrá que si supe ser amante, supe la fe que di en secreto guardarla en público», vol. II, pág. 266) se rompe precisamente al entrar lo picaresco en juego. Porque ese reino, que lo es literario, no admite complacencias con pajes y rameras tan del gusto de ambas nacionalidades. En efecto, de ponderarse que recae en la acción del duque la obertura italiana de la obra, quizá se podría afirmar que el amor que don Alfonso de Este manifiesta, amor que su madre ha expresamente obstruido hasta entonces, debiera entenderse como el amor de un escritor por una obra (literaria) que intereses ocultos, que no se especifican, coartaban: a saber, la supeditación del escritor al gusto mayoritario del público, la célebre 'bestia fiera' de Alarcón (amén del dinero consiguiente, simbolizado aquí por la herencia.) Ahora, gracias a la mediación de los españoles, esta lacra queda superada pese a la puntual tentación que acecha a unos y otros.

El pasaje permite, además, como indicaba, alargar barrocamente la conclusión cuando ya se suponía resuelta, proyectándose en ese final de reconocimientos mutuos en el que el tono de comedia confirmará el 'felice fin'. Tras despedir por atrevido a Santiesteban y echar a la otra Cornelia, o sea, tras renunciar a cualquier viso picaresco, el camino, argumental y metaliterario, queda expedito. Pero otra casualidad hace que el duque venga a hallar en la casa de su amigo el piovano (personaje clave de la *novella*) a las 'fuyentes' cobardes. Este amigo de correrías no explícitas pero que se suponen no del todo pudendas será el que ponga finalmente en manos del duque el fruto de su 'primera palabra'. Pero adviértase de nuevo que es el ropaje y, sobre todo, las joyas, lo que en primer lugar 'reconoce' el aristócrata. Ese niño, símbolo de la mutación de la *novella* en la novela cervantina, nos vuelve a advertir de la importancia de la apariencia, de las formas, de la palabra que encubre los tópicos ironizados y que están a punto ya de ser completamente superados en el *violante* hacerse de la '*novella-a-novela*'.

Solo la visión de Cornelia hace que el duque se aperciba que el bebé al que besos daba es en efecto su hijo. Veamos la reacción del noble al ver a su esposa: «El duque, sin hablar palabra, dio el niño al cura, y volviendo las espaldas se salió con gran priesa del aposento». Acto seguido, llega la de Cornelia:

«¡Ay señor mío! ¿Si se ha espantado el duque de verme? ¿Si me tiene aborrecida? ¿Si le he parecido fea? ¿Si se le han olvidado las obligaciones que me tiene?» (vol. II, pág. 273). Pero no sale del aposento porque aborrezca a Cornelia, sino para dar cumplida cuenta de las obligaciones que con ella tiene haciendo llamar a los tres protagonistas restantes que quedaron en Bolonia. La *novella*, o quizá ya sería mejor decir la novela, teme no gustar a quien la puso en marcha, por más que esto ya no sea posible. La frialdad del duque ha de entenderse en función de la deuda que siente hacia los que han hecho factible tan bella mutación. La bromita con la que el noble recibe a sus invitados es de nuevo *degrna de meraviglia e ammirazione*, mas apenas una postrera concesión cervantina a unos modos de los que el lector ya conoce su condición de mero juego, de juego poco gratificante. Sin embargo, a pesar de lo dicho, hay que reconocer que no deja de sorprendernos un tanto *tanto* vaivén. ¿Venganza por el corrimiento sufrido ante la otra Cornelia? ¿Preparación climática del efectista y feliz final, si hispano? Quién sabe. Pero lo seguro es que don Juan y don Antonio, una vez levantado el velo de la enésima mentira, dan la broma por «la más discreta y más sabrosa burla de este mundo» (vol. II, pág. 276).

La guinda de este desenfreno narrativo queda para un final que es mucho más metaliterario que propio de comedia, como no podía ser de otra forma. Al menos así se señorean sus efectos. Porque, aunque sea cierto que las varias bodas respondan al tono de fin de fiesta afín a la comedia, lo que destaca aquí es la negativa de los españoles a aceptar las ventajosas nupcias que el duque ofrece a sus valedores. Ellos ya han cumplido su objetivo de españolizar la *novella* y aducen corteses las costumbres de su tierra vizcaína, en la que los señores se casaban con gentes del lugar¹¹. A mi juicio, estas bien aceptadas excusas han de entenderse en función de la lectura metaliteraria que he venido postulando. La novela, la única de entre las *ejemplares*, por cierto, que se desarrolla fuera de los dominios españoles, ha hecho una incursión en la *novella*, a petición reiterada de esta, decidiendo al final poner tierra de por medio para volver a su patria. Una vez pulida en lo posible, el producto que queda, el niño, la *novella*-novela, no necesita ya de don Juan y don Antonio. Cervantes, así,

¹¹ Avalor-Arce, bajo un cariz nacionalista, alega razones de sociocentrismo vizcaíno, que no vasco, a tenor de lo postulado por Juaristi: «De estos godos, según García de Salazar, procederían nueve linajes de la merindad de Castilla de la Vieja, la Montaña, Vizcaya y Alava [...] Como se ve, García de Salazar se consideraba vizcaíno: es decir, un hidalgo de castellano de Vizcaya descendiente de godos. No vasco, ni nada parecido. Para don Lope, los vascos eran exclusivamente los de Aquitania» (2013: 65). Poco después, proclama Juaristi: «La consecuencia más importante de la yugulación del proceso estamental en el plano jurídico, la constituye el triunfo de la nobleza universal de los vizcaínos; es decir, de todos los vizcaínos, hidalgos y moradores que se recogerá en el Fuero Nuevo de 1527». Dejo al amable lector la ponderación del comentario, mas no sin antes recordar cómo Cervantes manifiesta semejantes simpatías para otros centrismos de las Españas, como el catalano o el portugués.

siembra su magisterio al cercenarse con teórica ejemplaridad narrativa, por más que se nos advierta también, literal y educadamente, que los contactos con los italianos nunca se han de perder del todo, manteniéndose por años una amistosa correspondencia entre los protagonistas.

«Diera un dedo / por saber la verdad segura, y presto», decía Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (pág. 93) reflejando así la rugiente necesidad de conocimiento sobre la condición humana que rezuma el conjunto de su obra. Limitado en pretensiones, he dado otro, y lo sigo dando, por saber si este recorrido ha dado con la salida del laberinto que Cervantes tejiera en «La señora Cornelia». Vaya o no bien encaminado al plantear esta salida a volapié, sí que me queda claro que el entrenamiento azaroso de que hace gala Cervantes en esta novela responde a una meticulosa estrategia. No entro a valorar la calidad literaria de este raro engendro, por tener con todo y pese a todo más de falso ensayo que de *novella*-a-novela. Me limito a reflejar una lectura oculta como la noche en que se abre el relato, una lectura que toma en consideración la impronta de un lenguaje de pareceres, suposiciones, creencias, imaginaciones y mentiras, lo que a mi entender insta a recelar de esa otra lectura argumental por la que se ha menospreciado la obra de un escritor que, recordémoslo de nuevo, no escribía 'a humo de pajas'.

Así como no nos extraña que Cervantes haga hablar a Cipión y Berganza de la posibilidad de hablar en el *Coloquio de los perros*, «una meta-novela más francamente dedicada al estudio de las relaciones entre vida y ficción que cualquier otra obra cervantina, salvo el *Quijote*, y más íntimamente comprometida con la experiencia del escribir en sí» (Dunn, 1973: 118), me gustaría proponer para concluir que no muy diferente es lo que Cervantes acomete en la novela que precede a *El casamiento engañoso* y al propio *El coloquio de los perros*. No ha de sorprendernos, por tanto, su ubicación, que serviría de epígono a esas novelas que por idealistas Rodríguez Marín decidiera borrar de un (no) plumazo de su edición de las ejemplares. Lo demás queda dicho. Se marca una deuda, la de la novela cervantina con la *novella* italiana, y se la supera. He aquí «La señora Cornelia», novela que como Carlos Fuentes proclamara un día, me enseñó que «en literatura solo se sabe lo que se imagina» (2002: 313). O al menos así me lo parece a mí también.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C. / Instituto Miguel de Cervantes, 1982.
- ATKINSON, William C., «Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas Ejemplares*», en *Critical Essays on Cervantes*, ed. de Ruth El Saffar, Boston, G.K. Hedí and Co, 1986, págs. 123-139.
- ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Galatea. Novelas ejemplares. Persiles y Segismunda*, Sevilla, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de, *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.
- , ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1982.
- , «La ejemplaridad de una novelita», *Quaderni ibero-americaní*, 78, 1995, págs. 5-8.
- BAENA, Julio. «Novela señoresca: La señora Cornelia o señorial monumento agrietado», *Romance Quarterly*, 61.2, 2014, págs. 100-110.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, Gredos, 1962.
- CASTRO, C., ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *La señora Cornelia*, Salamanca, Anaya, 1965.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1997.
- , *Viaje al Parnaso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1794.
- DE ARMAS WILSON, Diana, «Of Piracy and Plackets: Cervantes' *La señora Cornelia* and Fletcher's *The Chances*», en *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI*, ed. de Francisco la Rubia P., Newark, Juan de la Cuesta, 2000, págs. 49-60.
- DUNN, Peter N., «Las *Novelas Ejemplares*», en *Suma Cervantina*, ed. de Juan Bautista Avallé Arce y E. C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, págs. 81-118.

- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance. A Study of Cervantes Novelas Ejemplares*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- FRIEDMAN, Edward H. «Exemplary irony: Cervantes's La señora Cornelia in Context», *Romance Quarterly*, 61.2, 2014, págs. 86-99.
- FUCHS, Barbara, «A Italia la pluma: Ironía e imperio en las *Novelas ejemplares*», en *Cervantes USA. 39 cervantistas en EEUU*, ed. de Georgina Dopico Black, y Francisco Layna Ranz, Madrid, Polifemo, 2009, págs. 517-534.
- FUENTES, Carlos, *En esto creo*, México D.F., Seix Barral, 2002.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Crítica, 2013.
- JUARISTI, Jon, *Espaciosa y triste*, Madrid, Espasa, 2013.
- MCKENDRICK, Melvina, «The Curious and Neglected Tale of La Señora Cornelia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82 (5), 2005, págs. 701-715.
- RICAPITO, Joseph V., «Approaches to Sentimentality. Two Exercises in Yearning: Cervantes and Cesare Pavese», en *Studies in honor of Gilberto Paolini*, ed. de Mercedes Vidal Tibbitts, Newark, Juan de la Cuesta, 1996, págs. 57-63.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1948.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. «Lucas Gaitán, Giraldo Cinzio y los inicios de la novela en España», *Lejana* 7, 2014. [Disponible en: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/73/66> (Consulta: 19 de noviembre de 2017).]
- SAID, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
- SIEBER, Harry, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1997.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «La 'trágica comedia' de «La señora Cornelia» de Cervantes. Algunas notas acerca de su estructura e interpretación», *Valladolid: Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid*, 18, 1980, págs. 153-167.
- ZIMIC, Stanislav, «“La señora Cornelia”: Una excursión a la “novela” italiana», *Boletín de la Real Academia*, 71.252, 1991, págs. 101-120.

MONOGRÁFICO





MÉTRICA, RITMO ACENTUAL Y AUTORÍA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
jacobo.llamas@unine.ch

RESUMEN:

Introducción al dossier «Métrica, ritmo acentual y autoría en la poesía española del Siglo de Oro» y relación del mismo con un congreso fruto de un proyecto de investigación en curso.

PALABRAS CLAVE:

Métrica; ritmo acentual; autoría; romances; poesía española del Siglo de Oro.



ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 49-55

METRICS, ACCENTUAL RHYTHM AND AUTHORSHIP IN GOLDEN AGE SPANISH POETRY

ABSTRACT:

Introduction to the dossier «Metrics, Accentual Rhythm, and Authorship in Golden Age Spanish Poetry» and connection of this dossier to a congress stemming from an on-going research project.

KEYWORDS:

Metrics; Accentual Rhythm; Authorship; *Romances*; Golden Age Spanish Poetry.



Desde febrero del año 2015, el Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica (FNS) financia el proyecto «El ritmo del verso en la poesía del Siglo de Oro: los romances de Lope de Vega y Luis de Góngora», ideado y dirigido por Antonio Sánchez Jiménez, catedrático del Institut de Langues et Littératures Hispaniques de la Université de Neuchâtel¹. La génesis del proyecto procede de un comentario de Lope en el prólogo de las *Rimas* de 1604, donde el poeta justificó la inclusión de los romances «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente»: «no me puedo persuadir que [ambos romances] desdigan de la autoridad de la *Rimas*, aunque se atreve a [juzgar] su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la correspondencia de las cadencias» (Lope de Vega, *Rimas*, vol. I, pág. 93). Sánchez Jiménez (2015: 52) entiende que la «corresponsión de las cadencias» alude a una dificultad técnica en la composición del romance relacionada probablemente con «la homogeneidad de los ritmos y la distribución de acentos». El propio Sánchez Jiménez (2013) concreta que, pese a que la palabra “cadencia” no se define claramente en los diccionarios de la época,

se puede deducir que [Lope] se refiere al ritmo del verso, y en concreto a su distribución acentual. Para Sebastián de Covarrubias parece significar ‘melodía’, como se observa cuando define la redondilla (que llama copla) señalando que esta forma poética ‘va copulando y juntando unos pies con otros para medida, y unos consonantes con otros para las cadencias [...]’. Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* la define como ‘cierta medida y proporción que se guarda en la composición [...]’. Esta medida sería diferente del ‘número’ (cantidad de sílabas), y por tanto solo puede referirse al ritmo acentual. (Sánchez Jiménez, 2013: 422, n. 63)

Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, utilizó el término «cadencia» e «intercadencia» en el interior de otras definiciones que apoyan el significado rítmico que Sánchez Jiménez atribuye a la palabra «cadencia» en el discurso de Lope. Al explicar el sentido de «cisne» (*Tesoro*, s. v. *cisne*), Covarrubias diferenció entre «números» y «cadencias»: «Y así los que en la vejez se han extremado en sus escritos, no solo los poetas pero los oradores, a los cuales no faltan sus números y sus cadencias, son comparados al cisne». Más evidente resulta la vinculación a la noción de ritmo del término «intercadencia» (*Tesoro*, s. v. *intercadencia*), que Sebastián de Covarrubias definió como «las desigualdades del pulso en el enfermo, a cadendo», y en el excuso sobre el significado de «carcañal», donde Covarrubias relacionó «intercadencia» con la alternancia de pasos largos y cortos:

¹ Del proyecto, aún en curso, forman parte Daniel Fernández Rodríguez y Jacobo Llamas Martínez; en él también ha participado, hasta septiembre de 2016, Fernando Rodríguez-Gallego.

Los que alteran el compás, dando unos pasos largos y luego otros cortos, están enfrascados en negocios y en variedad de pensamientos, no lejos de estar locos; y estos muchas veces tienen ciertas intercadencias, que se paran y se quedan imaginativos, y luego vuelven a apresurar su camino. (*Tesoro*, s. v. *carcañal*)

Sánchez Jiménez (2013: 422) añade un juicio de Juan Díaz Rengifo sobre la dificultad que supone ajustar la serie de octosílabos del romance para levantar, mover y suspender los ánimos:

No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada, en la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso, porque los otros dos van sueltos. La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé que bondad puede tener el romance. (Juan Díaz Rengifo, *Arte de poética española*, 1606, págs. 38-39)

Parece exacta, pues, la observación de Sánchez Jiménez sobre el sentido que Lope concede a la expresión «corresponsión de las cadencias», es decir, la armonización de los diversos patrones rítmicos o «cadencias». Otra cuestión es si Lope llevó a la práctica esta declaración².

Es necesario, por tanto, que los fonetistas y los expertos en métrica revisen cuestiones derivadas de las anteriores, desde la metodología (cómo conjugar los análisis experimentales con los usos poéticos) hasta los datos resultantes y su posible interpretación: si existe una distribución acentual predominante por verso o series de versos, y la importancia que el acento fijo, la rima, las pausas y la entonación pueden tener a la hora de configurar patrones rítmicos. Del mismo modo, sería muy oportuno que los especialistas en el Siglo de Oro dilucidasen si en los autores de este período se aprecian usos rítmicos particulares y significativos.

Para ahondar en los aspectos previos, los días 23 y 24 de junio de 2017 se celebró en la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de la Université de Neuchâtel el congreso «Métrica, ritmo acentual y autoría en la literatura española del Siglo de Oro». Cinco de las doce contribuciones presentadas se recogen ahora en la revista *Arte Nuevo*: las de los profesores Antonio Carreira, Antonio Azaustre, Marx Arriaga, Daniele Crivellari y Rodrigo Olay Valdés.

² Para más detalles sobre la etimología y la forma en que poetas y tratadistas pudieron entender los términos *corresponsión* y *cadencia*, que en lo sustancial se ajusta a lo expuesto hasta aquí, véase Rains y Sánchez Jiménez (en preparación).

En «El verso libre. Historia de un malentendido», Antonio Carreira, del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, cuestiona las propiedades rítmicas que la crítica y los poetas atribuyen al verso libre, «cuya diferencia, si es palmaria respecto al verso clásico, no lo es tanto respecto a la prosa sino por la existencia de pausas versales, que a veces son simples pausas visuales». Para ilustrar el asunto, Carreira toma varios poemas de Francisco Manuel de Melo, escritos sin rima ni ritmo regular y gracias a los cuales Melo se adelantó en doscientos años a los versículos de Walt Whitman; entre esos poemas se incluye la reproducción de un grabado con el caligrama *Pyramide solenne que se leuanta immortal à immortalidade de nossa Minerua*, del que los editores modernos de Melo no dan noticia. El análisis de Antonio Carreira es concluyente:

Por poner un ejemplo esgrimido alguna vez, la frase «doctor en Medicina y Cirugía», aunque endecasílabo heroico, no por ello es poesía; y al contrario, una guía telefónica es un conjunto de líneas desiguales sometidas a un orden estricto de apellidos y nombres seguidos de un número, y no por ello decimos que está en verso libre.

[...]

Si prescindimos del cómputo silábico, del acento en lugar fijo y de la rima, como hace el verso libre, solo queda un elemento privativo: la pausa versal. Y no faltan ejemplos modernos en que esta misma se ve negada [...]. Después de tales maniobras, creer que el verso sigue siendo verso equivale a sostener que la música despojada de notas y ritmo sigue siendo música.

Antonio Azaustre, de la Universidad de Santiago de Compostela, comenta los lugares de los *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León* y los *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre* en los que Quevedo aborda «cuestiones que rozan los terrenos de la métrica o, al menos, plantean problemas y dilemas teóricos a los que se enfrentan diversos fenómenos de esa preceptiva». Quevedo aludió en concreto a las figuras de posición («transposición»); al «partir de las voces», que la métrica romance estudia dentro del encabalgamiento léxico; y a la compositio fonética y silábica (diéresis, hiatos, sínkopas, apócopas). Azaustre relaciona, además, la visión que Quevedo ofrece de estos fenómenos con las polémicas suscitadas tras la difusión en la Corte de las obras mayores de Góngora.

Marx Arriaga, de la Universidad de Ciudad Juárez, examina la función de 248 sonetos (3472 endecasílabos) en 134 comedias atribuidas a Lope para determinar si «se puede establecer una correlación estadística entre la estructura rítmica del soneto y variables como el género del personaje, su rol o el tema» y si «estos análisis rítmicos pueden auxiliar en la datación del corpus teatral de Lope». Uno de los datos más novedosos de los obtenidos por Arriaga sugiere que Lope optó por unas determinadas combinaciones vocálicas en sus versos,

lo que puede constituir un uso propio o ser un eco del ambiente melódico de la época. «Ambas posibilidades —señala Arriaga— son atractivas, la primera podría ayudarnos en la fijación textual del corpus de Lope de Vega [...] La segunda implicaría una reconstrucción del ambiente acústico de la España de los siglos XVI y XVII».

En el artículo de Daniele Crivellari, de la Università di Salerno, «Métrica y marcas de segmentación en los autos sacramentales autógrafos de Lope», se examinan las «marcas —principalmente rayas de distintos tipos—» de dos autos sacramentales ológrafos de Lope, *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*, que no habían sido consideradas entre las cuarenta y una obras estudiadas por Crivellari (2013). El análisis de los autos constata la validez de las conclusiones a las que había llegado Crivellari en 2013 y corrobora «la validez y la importancia de la segmentación como método para acercarse al texto dramático áureo, yendo más allá de las escuetas sinopsis métricas».

Cierra este panorama sobre la métrica, el ritmo acentual y la autoría, Rodrigo Olay Valdés, de la Universidad de Oviedo, con un estudio de los usos métricos de Benito Jerónimo Feijoo. El corpus, fijado por el propio Olay Valdés, está integrado por «109 poemas seguros, 9 poemas atribuidos y un último poema que solo consta por noticias indirectas». Predominan en estas composiciones las formas castellanas, romances, villancicos, décimas, redondillas, sobre las italianas, sonetos, sextetos-lira, octavas reales; ninguno de estos usos resulta excesivamente original, pero anticipan «la “poesía de la restauración”, por tomar la etiqueta de Nicolás Marín (1971), que a mediados del Setecientos propone la recuperación de los grandes modelos de los llamados Siglos de Oro (XVI de la poesía española y I a. C. de la latina) y sus valores estéticos».

Los artículos confirman, por tanto, la trascendencia que los aspectos métricos adquieren en los estudios filológicos y las múltiples posibilidades de investigación que ofrecen para fonetistas, expertos en métrica e historiadores de la lengua y de la literatura; el número 5 de la revista *Arte Nuevo* vuelve a incidir en ellas con el objetivo de propiciar nuevos trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte de poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606,
- RAINS, Jennifer M. y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El ritmo del verso en el Siglo de Oro español: los romances de Lope de Vega*, en preparación.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance», *Edad de Oro*, 32, 2013, págs. 407-430.
- , ed., Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Tesoro*. Véase Covarrubias Horozco.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, 2 vols.



FUNCIÓN DEL SONETO EN 134 COMEDIAS ATRIBUIDAS A LOPE DE VEGA

Marx ARRIAGA NAVARRO

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México)

marxarriaga@hotmail.com

Recibido: 21 de diciembre de 2017

Aceptado: 21 de febrero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5C2018>

RESUMEN:

Los temas que aborda esta investigación son: la filología en el teatro clásico español, la teoría literaria y la ecdótica; centrándose en: el análisis sobre la propuesta preceptiva de Lope de Vega, la función del soneto dentro de su corpus y su uso como método de datación. La meta implica resolver las siguientes preguntas: ¿«el soneto está bien en los que aguardan» (*Arte nuevo*, v. 308)?, ¿se puede establecer una correlación estadística entre la estructura rítmica del soneto y variables como: el género del personaje, su rol o el tema? y ¿estos análisis rítmicos pueden auxiliar en la datación del corpus teatral de Lope? Dejando a un lado, en este momento, la discusión sobre la cantidad de comedias que Lope escribió, se asume que la investigación se acotó sobre una muestra de 134 comedias, las cuales poseen 241 sonetos.

PALABRAS CLAVE:

Métrica; teatro del Siglo de Oro; *Arte nuevo*; escansión; teoría literaria; sonetos.



ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 57-113

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL
Institut de langues et
littératures hispaniques

THE USE OF THE SONNET IN 134 COMEDIAS ATTRIBUTED TO LOPE DE VEGA

ABSTRACT:

This paper explores the philology of Spanish classical theater, literary theory, and ecdotics, focussing on analyzing Lope de Vega's aesthetic proposal, the function of sonnets in his corpus, and its use as a method for dating plays. The goal is to answer the following questions: is the sonnet fit for those characters who wait (*Arte nuevo*, v. 308)?; can we establish a statistic correlation between a sonnet's rhythmic structure and variables such as the character's genre, role, or the subject? Can these rhythmical analyses help dating Lope's theater corpus? Leaving aside the issue of how many plays Lope wrote, we use 134 of his works, with a total of 241 sonnets.

KEYWORDS:

Metrics; Golden Age Theater; *Arte nuevo*; Scansion; Literary Theory; Sonnets.



Los temas que aborda esta investigación son: la filología en el teatro clásico español, la teoría literaria y la ecdótica; centrándose en: el análisis sobre la propuesta preceptiva de Lope de Vega, la función del soneto dentro de su *corpus* y su uso como método de datación. La meta implica resolver las siguientes preguntas: ¿«el soneto está bien en los que aguardan» (Vega Carpio, *Arte nuevo*, v. 308)?, ¿se puede establecer una correlación estadística entre la estructura rítmica del soneto y variables como: el género del personaje, su rol o el tema? y ¿estos análisis rítmicos pueden auxiliar en la datación del corpus teatral de Lope? Como he mencionado, el objeto de estudio es el corpus teatral lopesco, asumiendo las dificultades en su registro, ya sean: los 503 textos, hoy, atribuidos a Lope; «las más de Cuatrocientas comedias» que Sánchez Romeralo (1989: 14) propone; las 315 que según Morley y Bruerton (1940) son auténticas; las «otras doze Comedias, que me quedan de las mas famosas que su dueño ha escrito, con llegar ya el número a ochocientas» que Lope anuncia al final del Prólogo a su *Parte XI* (1618); la lista de 448 comedias que aparece en la sexta edición¹ del *Peregrino en su Patria* (Lope de Vega, 1618,); los «[...] diez mil pliegos los que tiene escritos [Lope]» según cuenta Cervantes en sus *Ocho comedias y entremeses* (fol. IIIr); la referencia «pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / con una que he acabado esta semana, / cuatrocientas y ochenta y tres comedias?» del *Arte nuevo* (vv. 367-369); el elogio que Francisco Pacheco realizó en *La Jerusalén conquistada*:

Las comedias que ha escrito, ya vemos por los títulos de ellas impressos en el libro del *Peregrino* que son tantas que es menester para creello, que cada qual sea, como es, testigo de la mayor parte dellas sin mas de otras tantas, q después de aquella impression ha escrito con q llegaron a quinientas [...]. (1609, 4r-4v),

o las 219 comedias de la lista, supuestamente, original del *Peregrino* (1608).

Dejando a un lado, en este momento, la discusión sobre la cantidad de comedias que Lope escribió, esta investigación se acota sobre una muestra de 134 comedias, las cuales poseen 248 sonetos. El corpus de Lope de Vega seleccionado es el siguiente:

- | | | |
|---|---|---------------------------------|
| 1 | 2 | <i>El príncipe inocente</i> |
| 2 | 3 | <i>El caballero del milagro</i> |

¹ En este momento, atribuyo la lista de 448 comedias a la edición del *Peregrino* de 1618, pero como Óscar M. Villarejo (1963) demostró: debió existir una primera edición del *Peregrino* en 1608 que ya poseía esta lista «completa». Sin embargo, al no encontrarse una copia física de esta rara edición, la crítica literaria suele referirse a una primera lista de 219 comedias registradas en 1608, aumentada a 448 en 1618; ambas fijadas por el mismo Lope de Vega. El problema radica en atribuir como las más de 200 comedias que diferencian el primer y segundo listado, fueron creadas por Lope entre el periodo 1608-1618.

3	7	<i>El maestro de danzar</i>
4	10	<i>Los embustes de Fabia</i>
5	12	<i>El verdadero amante</i>
6	14	<i>El molino</i>
7	15	<i>Las ferias de Madrid</i>
8	17	<i>Las burlas de amor</i>
9	19	<i>El ganso de oro</i>
10	21	<i>El hijo venturoso</i>
11	26	<i>El grao de valencia</i>
12	27	<i>Los amores de Albanio y Ismenia</i>
13	37	<i>La bella malmaridada o la cortesana</i>
14	39	<i>El galán escarmentado</i>
15	44	<i>El marqués de Mantua</i>
16	46	<i>La imperial de Otón</i>
17	60	<i>Los embustes de Celauro</i>
18	63	<i>El castigo del discreto</i>
19	72	<i>El caballero de Illescas</i>
20	73	<i>Roma abrasada</i>
21	79	<i>El esclavo de Roma</i>
22	84	<i>Adonis y Venus</i>
23	85	<i>Los bandos de Sena</i>
24	89	<i>Arauco domado...</i>
25	90	<i>Las batuecas del duque de Alba</i>
26	96	<i>La santa liga</i>
27	108	<i>El postrer godo de España</i>
28	114	<i>Los amantes sin amor</i>
29	115	<i>La gallarda toledana</i>
30	116	<i>El arenal de Sevilla</i>
31	117	<i>Pedro carbonero</i>
32	135	<i>El gran duque de Moscovia...</i>
33	137	<i>El asalto de Mastrique...</i>
34	141	<i>Los prados de león</i>
35	142	<i>San Isidro labrador de Madrid</i>
36	162	<i>El bobo del colegio</i>
37	165	<i>La buena guarda</i>

38	168	<i>La hermosa Ester</i>
39	171	<i>Barlaán y Josafat</i>
40	172	<i>La discordia en los casados</i>
41	178	<i>Las grandezas de Alejandro</i>
42	183	<i>El amigo hasta la muerte</i>
43	184	<i>Castelvines y monteses</i>
44	187	<i>La niña de plata</i>
45	188	<i>El animal de Hungría</i>
46	189	<i>La cortesía de España</i>
47	191	<i>El hamete de Toledo</i>
48	192	<i>El juez en su causa</i>
49	195	<i>Las famosas asturianas</i>
50	196	<i>La firmeza en la desdicha</i>
51	200	<i>La burgalesa de Lerma</i>
52	201	<i>La dama boba</i>
53	204	<i>La villana de Getafe</i>
54	209	<i>La historia de Tobías</i>
55	216	<i>El laberinto de Creta</i>
56	217	<i>La madre de la mejor</i>
57	229	<i>Con su pan se lo coma</i>
58	232	<i>El príncipe perfecto</i>
59	236	<i>El perro del hortelano</i>
60	240	<i>El mayor imposible</i>
61	245	<i>Al pasar del arroyo</i>
62	249	<i>Lo que pasa en una tarde</i>
63	250	<i>Fuenteovejuna</i>
64	251	<i>El abanillo</i>
65	252	<i>El príncipe perfecto</i>
66	257	<i>El valor de las mujeres</i>
67	258	<i>La limpieza no manchada</i>
68	262	<i>La vengadora de las mujeres</i>
69	264	<i>Quien todo lo quiere</i>
70	265	<i>Nadie se conoce</i>
71	267	<i>El marido más firme</i>
72	268	<i>Amor, pleito y desafío</i>

73	274	<i>El labrador venturoso</i>
74	278	<i>El vellocino de oro</i>
75	279	<i>El mejor alcalde el Rey</i>
76	280	<i>La corona de Hungría y la injusta venganza</i>
77	281	<i>El poder en el discreto</i>
78	283	<i>La mayor victoria</i>
79	285	<i>Lo que ha de ser</i>
80	286	<i>La bella aurora</i>
81	288	<i>El premio del bien hablar</i>
82	289	<i>¡Ay, verdades, que en amor...!</i>
83	291	<i>La niñez del padre Rojas</i>
84	292	<i>El caballero de Olmedo</i>
85	296	<i>El piadoso aragonés</i>
86	297	<i>La moza de cántaro</i>
87	298	<i>Del monte sale</i>
88	299	<i>Más pueden celos que amor</i>
89	300	<i>Los tellos de Meneses</i>
90	301	<i>La vida de San Pedro Nolasco</i>
91	302	<i>Los trabajos de Jacob. Sueños hay que verdad son</i>
92	304	<i>Por la puente, Juana</i>
93	305	<i>No son todos ruiseñores</i>
94	306	<i>El castigo sin venganza</i>
95	307	<i>La noche de San Juan</i>
96	309	<i>El desprecio agradecido</i>
97	310	<i>Las bazarías de Belisa</i>
98	311	<i>La boba para los otros, y discreta para sí</i>
99	312	<i>Amar, servir y esperar</i>
100	313	<i>El amor enamorado</i>

Autoría dudosa, según Morley y Bruerton:

122	3	<i>La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera</i>
123	18	<i>La ciudad sin Dios</i>
124	23	<i>David perseguido y montes de Gelboé</i>
125	48	<i>La mayor corona</i>
126	66	<i>Los primeros mártires de Japón</i>

- 127 73 *El Rey por trueque*
- 128 75 *Santa Casilda*
- 129 78 *El truhán del cielo y loco santo*
- 130 83 *El vaso de elección y doctor de las gentes, San Pablo*

Imposibles de fechar, según Morley y Bruerton:

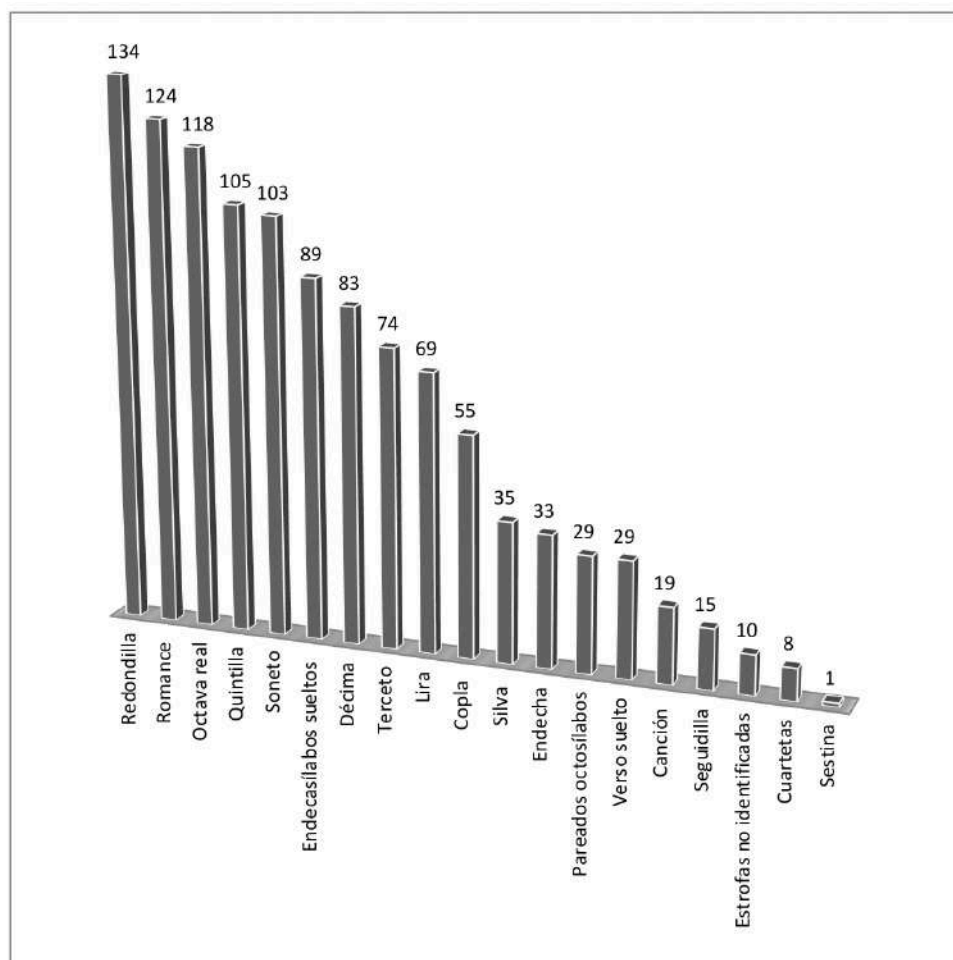
- 131 9 *Los terceros de San Francisco*

Obras no consideradas por Morley y Bruerton:

- 132 *Peribañez y el comendador de Ocaña...*
- 133 *El perseguido*
- 134 *Valor, fortuna y lealtad de los tellos de Meneses*

Como apunté, se tomó en cuenta la propuesta de Morley y Bruerton en Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica (1940 y 1963). La primera columna enumera las 134 comedias, la segunda el lugar que ocupa la obra según la Cronología de las comedias y la tercera el título de la obra. Antes de recuperar las nociones básicas del soneto que se discutían en los siglos XVI y XVII en España, me gustaría resolver el lugar que ocupan los 248 sonetos seleccionados de la muestra en el universo poético de estas 134 comedias.

Estrofas	Cantidad de co- medias donde encontramos esta estrofa	Cantidad de ver- sos	Número de estro- fas
Redondilla	134	173854	43364
Romance	124	90386	889
Octava real	118	16349	2043
Quintilla	105	41480	8286
Soneto	103	3485	243
Endecasílabos suelos	89	13615	297
Décima	83	19334	1935
Terceto	74	7934	2614
Lira	69	6863	1140
Copla	55	1174	101
Silva	35	4294	76
Endecha	33	1965	47
Pareados octosí- labos	29	610	100
Verso suelto	29	385	67
Canción	19	924	51
Seguidilla	15	166	31
Estrofas no identificadas	10	321	17
Cuartetas	8	35	9
Sestina	1	39	1



Como se observa en la tabla y en la gráfica, el número de sonetos y su cantidad de versos es pequeño en comparación con estrofas como: la redondilla, el romance, la quintilla, la octava real, etc. Sin embargo, a pesar de su número reducido, observamos cómo Lope de Vega se apoya en esta estrofa de manera recurrente. En nuestra muestra, en un 77% de las comedias encontramos al menos un soneto. Ello refiere la importancia que le daba Lope de Vega a esta estrofa, en comparación con poetas como Calderón o Alarcón en donde encontramos el uso del soneto de una manera accesoria al perfil dramático de la obra, hasta el punto que en muchos dramaturgos áureos se pueden compendiar sus sonetos de manera independiente en antologías sin la necesidad de un preámbulo para su comprensión. Ello no implica que Lope no mostrara interés de considerar al soneto bajo la línea Petrarquista, ahí tenemos las diferentes

publicaciones de *Rimas* (1602, 1604 y 1609) y sus 200 sonetos que bien o mal giran en torno a la figura de Lucinda. Sin embargo, Lope cuando usa el soneto en sus comedias le imprime cierta carga dramática. Pareciera que en sus comedias algunas estrofas poseían un valor simbólico porque elementos como: el romance, los tercetos o las redondillas las escuchamos en el común desarrollo de la obra, pero algunas otras, aparecen en momentos específicos. El soneto es una de ellas, por ejemplo, recordemos cómo en *Arauco domado* al final de la obra, Caopolicán reconoce con un soneto al Dios católico como figura suprema entre las deidades (1625, fol. 100v-101r). También con un soneto, Lucinda describe cómo ha viajado travestida en busca de su amado Lope en *El arenal de Sevilla* (1618, fol. 232v-233r). Con un soneto, llevado por una vieja celestina, Inés reconoce que Don Alonso la pretende en *El caballero de Olmedo* (1641, fol. 46v). Con otro soneto el sacerdote cautivo Felis se despide de todos sus feligreses antes de ser atormentado como Jesucristo en la cruz en *Los cautivos de Argel* (1647, fol. 263-264); etc. Tal vez por ello, en su célebre *Arte nuevo* señala: «Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando: / las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas» (vv. 305-312). Mucha tinta ha corrido para tratar de confirmar esta poética preceptiva, la cual, en su momento, navegaba en contra de la teoría áurea. Recordemos como Cascales afirmaba en sus *Tablas Poéticas*:

Sabido, pues, que el soneto por ser de especie lírica es una composición grave y gallarda, conviene también saber que a de ser de un concepto. En todas las poesías es necesaria la unidad, pero en el soneto con vínculo más estrecho, porque en essotras no se pide más que unidad de acción, y la acción encierra muchos y diversos conceptos. Mas el soneto, por ser poesía lírica y tan corta, a de guardar unidad de concepto; digo que todo lo que el soneto abraçare se refiera a un solo concepto. (1617: 441-442)

Dicha unidad alejaba al soneto del ámbito teatral. Tanto así que en una carta dirigida a Pedro González de Sepúlveda, Cascales le indica:

Pues el epigrama o soneto no se puede reducir a la comedia ni a la tragedia, porque en nada, digo, esencialmente, convienen entre sí, ya porque éstas son dramáticas totalmente, y el soneto no lo es, ya porque tienen acción que celebrar, y el soneto no la tiene; pues la fábula del soneto es un concepto no más, y no una acción, y por las mismas causas tampoco se puede reducir a la épica. Teniendo, pues, el soneto por alma de su poesía un concepto, como la lírica, y no comprendiendo acción, como la heroica ni como la trágica ni como la cómica comprende, ¿a quién, sino a la lírica, podemos aplicar el soneto? (*Cartas*, pág. 406)

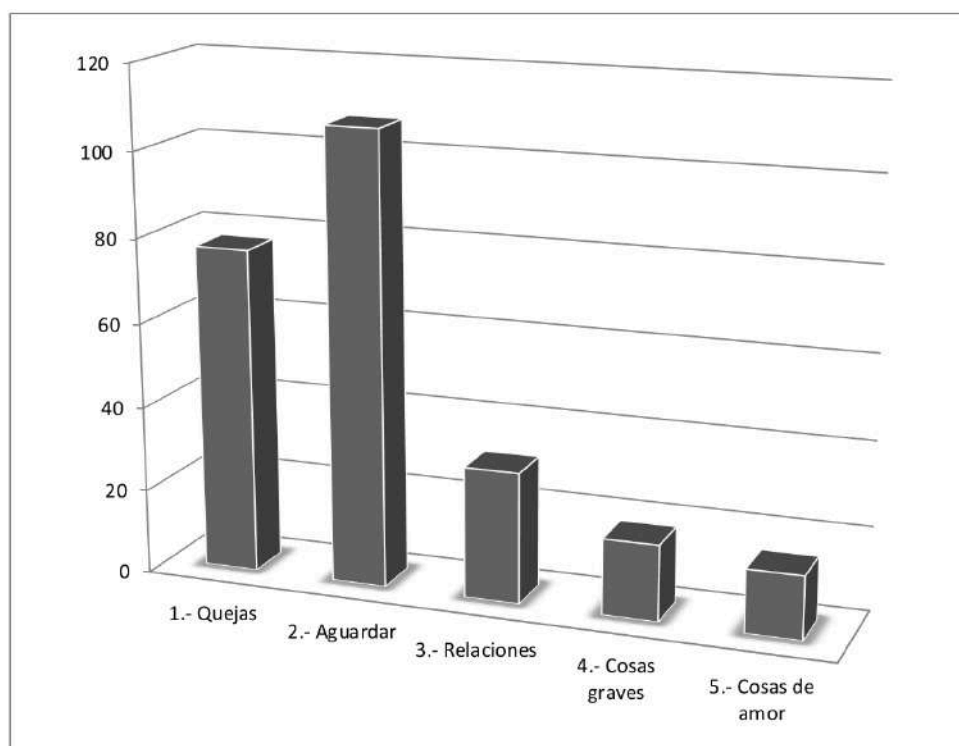
Asumo que todos nosotros reconocemos el valor y las características que teóricos como A. Minturno (*L'arte poetica*, 1563) o T. Tasso (*Discorsi dell'arte poetica*, 1587) propusieron sobre el soneto y también el sincretismo preceptivo de F. Herrera (*Anotaciones*, 1580), Rengifo (*Arte poética española*, 1644) y L. Carvallo² (*Cisne de Apolo*, 1602) los cuales habían elogiado la calidad en la composición del soneto en cuestión de unidad y autonomía. También recuerdo las XIV clases³ de sonetos que describe Caramuel en su Capítulo VIII «sobre el soneto» del *Primer Cálamo* (1666). Sin embargo, todos ellos refieren el tipo de soneto que describe Cascales, es decir: un soneto lírico. Resulta complejo encontrar referencias sobre la función estrófica del verso a nivel dramático. Por ejemplo: Carlos Boyl señala: «De tercetos y de estanzas / hade huir el buen poeta; / porque redondillas sólo / admiten hoy las comedias. / Partir una redondilla / con preguntas y respuestas, / a cualquier comedia da / muchos grados de excelencia, / puesto que hay poetas hoy / avaros con tantas veras / que hacen (por no las partir) / toda una copla mal hecha» (1616, vv. 29-40). Suárez de Figueroa en *El pasajero* hace estos apuntes: «Los italianos usan en las comedias versos sueltos, ya enteros, ya rotos; mas, a mi ver, nuestras redondillas son las más aptas que se pueden hallar, por ser de verso tan suave como el toscano, si bien, respeto de su brevedad, recibe poco ornato. Son pocas asimismo las consonancias, lo que no sucede en octava o estancia de canción» (1617: 226). O Ioseph Pellicer en la *Idea de la comedia de Castilla* donde describe cómo en las comedias de Pérez de Montalbán se usa «De las Redondillas y Quintillas se valía solo para enlazar la maraña de la Comedia; pues solo deuen servir a los Poetas de lo que la linaza en los Pintores, vtil para atar y vnir los colores de la Tabla» (1639: p. 205). Por lo tanto, pareciera que Lope de Vega fue el único teórico áureo que afirmó: «el soneto está bien en los que aguardan» (v. 308). Ahora bien, el trabajo que hoy presento con ustedes se sostiene sobre este ambiente teórico preceptivo italoibérico, pero lo que me interesa es adentrarme en la poética de Lope de Vega siguiendo sus nociones del *Arte Nuevo* (1609). En

² «En sonetos no se puede continuar materia larga, que cada concepto se ha de comprehender en vn Soneto, y vn Soneto no puede tener más que vn concepto, y cada quatro versos de los primeros, se ha de concluir sentido perfecto, y de los seys postreros a cada tres se ha de acabar también cláusula. Por manera que todo el Soneto se diuida en quatro puntos, vno al quarto verso, otro al octauo, otro al onzeno, otro al vltimo, y en los seys postreros versos conuiene estar toda la sustancia del Soneto, y tener en sí algún concepto delicado, y que los ocho de antes vayan preuiniendo y haziendo la cama, a lo que en estos seys postreros se dize» (págs. 244-245).

³ «Las clases de Sonetos son: I. Simple. II. Duplicado. III. Oblicuo o Terciado. N. Con Cola. V. Continuo. VI. Concatenado. VII. Con Repetición. VIII. Con Eco. IX. Retrógrado. X. Bilingüe. XI. Septenario. XII. Con Añadido. A los cuales incorpora: XIII. Quebrado, y XIV. Mixto» (*Primus*, pág. 351).

cuanto a las 134 comedias de la muestra, los 248 sonetos abordaron los siguientes temas:

Temas de los sonetos		
1.- Quejas	77	31%
2.- Aguardar	107	44%
3.- Relaciones	31	12%
4.- Cosas graves	18	7%
5.- Cosas de amor	15	6%
TOTAL	248	100%



A pesar de aquella unidad referida por Cascales, Rengifo, Herrera, Caramuel, etc, es difícil acotar estos sonetos de Lope a un solo tema, me refiero a que son dinámicos, muchos inician como una queja del personaje hacia algo y terminan con un tema amoroso. O inician como una reflexión filosófica sobre el tiempo y concluyen describiendo la situación angustiosa en la que se encuentra el galán o la dama. Sin embargo, me acoté a la preceptiva del *Arte*

Nuevo (1609) y según el tema principal fui agrupando los 248 sonetos en 5 categorías: «quejas», «aguardar», «relaciones», «cosas graves» y «cosas de amor». Los resultados demuestran que si bien «el soneto está bien en los que aguardan» (v. 308), Lope también utilizó esta estrofa para referir las quejas de los personajes. Los datos no son concluyentes, falta evaluar otras comedias y entendamos que tal vez el *Arte Nuevo* (1609) no posee un carácter preceptivo fijo sino se conforma como un catálogo de sugerencias. También se comete un error al pensar que el soneto es una estrofa pétrea que posee la misma función y las mismas características en todos sus fenómenos. El mismo Caramuel refería XIV clases de sonetos en su *Primer Cálamo* (1666). Si tomamos en cuenta variables como: género, rol y caracterización del personaje, unido al componente rítmico acentual de la estrofa, más el trasfondo temático de la trama; observaremos que aquellas XIV clases de sonetos son pocas para la cantidad de posibilidades que el soneto puede cumplir en el género teatral. Con base en esta hipótesis, busqué describir la estructura interna de aquellos 248 sonetos para intentar generar algunos modelos predictivos con base en análisis estadísticos descriptivos. Tómese en cuenta, según mis investigaciones (Arriaga Navarro, 2010a, 2010b, 2009, 2007, 2006), desde Nebrija (1492) hasta Juan Caramuel (1666) el acento se entendía como un fenómeno dinámico que valoraba la intensidad, el tono y la duración de la sílaba. Esta coherencia se logró con los últimos vestigios de oralidad que permanecían en el ambiente cultural áureo. Para el siglo XVIII esta oralidad había desaparecido, al menos del plano convencional académico; el análisis diacrónico hecho por Caparrós (1975) así lo demuestra. De tal manera, en épocas modernas, el concepto de acento se fijó desde la abstracción de la lengua, sin que el habla interviniera. Las lecturas silenciosas de los teóricos posteriores al siglo XVII atrofiaron nuestros oídos, imposibilitándonos la apreciación real de los fenómenos prosódicos. Debo matizar algunos eventos. Desde 1623, con el «Discurso sobre la poética» escrito por Pedro Soto de Rojas, se gestó una nueva forma de apreciación métrica. El cambio principal fue la sobrevaloración del aspecto textual del verso frente al factor sonoro. Esto provocó un razonamiento detallado en la versificación y la inclusión de la preceptiva grecolatina. El fenómeno es interesante y nos revela el momento en que la teoría métrica española se decantó por estructuras abstractas para comprender el verso y la poesía; así mismo, nos señala el punto en donde olvidamos la forma de escandir por conformarnos con lecturas silenciosas. Sin embargo, el procedimiento de creación e interpretación del verso que se aplicaba en el siglo XVI, contemporáneo a Lope de Vega, es el siguiente:

- 1) Reconocer que la escansión⁴ de un verso se produce desde el lenguaje e implica un procedimiento basado en el presente de su actualización.
- 2) El elemento central de la escansión es el acento rítmico, el cual, según las preceptivas analizadas, es un fenómeno dinámico en el que participa una mayor intensidad de la sílaba tónica, un incremento temporal de ella y un tono agudo. Su contraparte sería la sílaba átona, representada como un momento de menor intensidad, de tiempo reducido y un tono grave.
- 3) Sólo las palabras con carga semántica participan con sus sílabas tónicas del esquema rítmico.
- 4) Dependiendo la cadencia rítmica de los versos anteriores y las vocales que participaron en los ictus rítmicos, algunas palabras sin carga semántica pueden convertirse en acentos rítmicos. Además, las palabras compuestas o con más de tres sílabas pueden participar en la cadencia del poema con dos acentos rítmicos.

⁴ Con base en un carácter didáctico se tiende a homologar declamación con recitación y con escansión. Si bien las tres representan lecturas especializadas (en contraposición a la actitud prosaica del habla coloquial) guardan diferencias de fondo evidentes; mientras que la declamación y la recitación mantienen como intención básica la transmisión de un referente; la escansión centra su interés en la actualización, en forma de sonidos armónicos, del texto poético. Como afirmó Saavedra Molina: «Porque voy a repetirlo: el verso no es la cosa rígida y congelada que describen los metricistas, sino la creación fugaz durante la audición de quien percibe el verso» (1945: 32). Comprender esta «audición» es vital, y no sólo me refiero al receptor que distingue cuándo un discurso es un poema o cuándo no sino también en el autor. Entender que en la creación del verso la «audición» es fundamental arroja posibilidades que la métrica tradicional no valora. Ahora bien, ¿de qué manera el poeta percibe los sonidos de su creación? Uno pensaría por medio de la oralización, y en parte se tendría razón, pero añádase que el poeta escande el poema, y no me refiero a la definición tradicionalista de la palabra «escandir» (es decir, medir un verso) que pueden encontrarse en cualquier diccionario, sino a la escansión planteada en esta investigación y sustentada tanto por la teoría literaria del Siglo de Oro como por la métrica generativa o estructural.

La percepción del metro se da en una lectura particular que pone de relieve la ley de distribución de los acentos. Esta lectura se llama escansión. El metro obliga a escandir, a poner de relieve el esquema métrico. Y la escansión, —lectura un tanto artificial— no es arbitraria, ya que revela la ley de construcción utilizada en el verso. La escansión es obligatoria. La escansión será en voz alta sólo en los primeros grados de desarrollo de la percepción poética, pues quien tiene un «oído poético desarrollado» sólo necesita una escansión silenciosa. En cualquier caso, la escansión es imprescindible para la percepción del verso, que siempre supone una norma métrica. (Domínguez Caparrós, 1998: 77)

Probablemente se piense: que si bien el panorama actual, en cuestión de métrica, permite que el verso sea analizado desde una perspectiva dinámica, en donde el simple conteo silábico no resuelve, ni describe los fenómenos posibles que se desprenden de la oralización particular de un discurso en verso; pero que en los siglos XVI y XVII estos problemas no existían, que la métrica tradicionalista ha comprendido muy bien el panorama áureo y que si el crítico literario tuviera la necesidad de satisfacer un análisis del ritmo sintáctico, semántico o fonético del verso, entonces tendría que apoyarse en los aportes de la teoría métrica actual. Si acaso alguien piensa esto debería reconsiderar sus palabras, ya que el panorama teórico del Siglo de Oro aún puede ser útil, sin necesidad de parches o enmendaduras.

5) La escansión se organiza por medio de sonidos y silencios. Los silencios se representan con signos de puntuación como: la coma, el punto, los dos puntos y el punto y coma, pero no debemos olvidar la pausa versal y la cesura entre hemistiquios (Arriaga, 2010: 366-367).

Con base en estos 5 puntos se evaluará cada uno de los 241 sonetos.

Estructura rítmica	Cantidad de versos	Porcentaje	Modelo descrito por teóricos de los siglos XVI y XVII
- - - - - -	1591	45,8	Caramuel, Rengifo, Correas
- - - - - -	677	19,5	Caramuel, Rengifo, Correas
- - - - - -	552	15,9	Correas
- - - - -	98	2,82	Caramuel
- - - - - -	55	1,58	Caramuel, Carvallo
- - - - - -	52	1,5	Caramuel
- - - - -	26	0,75	
- - - - - -	25	0,72	
- - - - - - -	19	0,55	Caramuel, Rengifo
- - - - - - -	19	0,55	Caramuel, Rengifo
Total	3114	89,7	

En primer lugar, los 3472 endecasílabos poseen 94 modelos diferentes en cuanto a su acomodo rítmico, pero como se aprecia en la tabla, sólo con 10 modelos de endecasílabos Lope compone el 89.7% de nuestra muestra y con los primeros 3, el 81%. En la misma tabla, anoté algunos teóricos de los siglos XVI y XVII que evaluaron ese modelo de endecasílabo como: Cascales, Carvallo, Correas, Rengifo o Caramuel. Ello para confirmar que Lope de Vega sigue los patrones melódicos descritos en el ambiente teórico de su época. Para el análisis rítmico utilicé el procedimiento de Gonzalo Correas propuesto en su *Arte de la lengua española castellana* (1625), en donde coloca una línea vertical para señalar los ictus rítmicos y una horizontal para las otras sílabas. Me gustaría

referir algo sobre la rima, pero todavía no poseo los datos finales. Lo que puedo anticiparles es un vocabulario amplio de rimas (1988 palabras) con un predominio de verbos. Aunque en este momento no puedo comprobarlo, en una revisión rápida, observo una relación entre el vocabulario de rimas de Lope y la *Gaya ciencia* o el *Rimario* (1475) de P. Guillén de Segovia y la silva de consonantes de Rengifo que aparece en su *Arte poética* (1644). Lo que sí puedo señalar son los modelos de endecasílabo que Lope utilizó en sus sonetos. Si bien, observamos una frecuencia mayor en los versos: heroicos, sáficos y melódicos, debe entenderse que dentro de cada uno de estas categorías hay diferentes posibilidades acústicas. Por este motivo, separé cada uno de estos versos según el lugar que tenía dentro del soneto y los agrupé según el tema que desarrollaban. En las siguientes tablas se pueden observar los porcentajes de sonidos vocálicos en los acentos rítmicos de los endecasílabos heroicos o con ritmo yámbico. Las tablas están divididas según los 14 versos del soneto; conforme los lugares en donde el verso posee un acento rítmico, es decir, sílaba: 2, 4, 6, 8, y 10; y según el tema que contenía la estrofa: «quejas», «aguardar», «relaciones», «cosas graves» y «cosas de amor».

Soneto con tema: "queja" y modelo endecasílabo yámbico (- | - | - | - | -)

Verso 1					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	67	33	38	29
e	25	17	17	33	17
i	13	4,2	8,3	13	29
o	21	13	29	13	21
u	8,3	0	13	4,2	4,2
Total	100	100	100	100	100

Verso 2					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	30	27	33	30	30
e	33	33	37	47	33
i	10	10	3,3	13	27
o	20	30	20	10	10
u	6,7	0	6,7	0	0
Total	100	100	100	100	100

Verso 3					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	13	20	30	30	10
e	50	23	27	30	43
i	17	17	17	10	33
o	17	33	17	30	3,3
u	3,3	6,7	10	0	10
Total	100	100	100	100	100

Verso 4					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	15	22	41	19	19
e	26	37	22	22	44
i	11	19	19	15	30
o	37	15	19	30	7,4
u	11	7,4	0	15	0
Total	100	100	100	100	100

Verso 5					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	18	23	45	18	23
e	32	45	27	36	41
i	9,1	9,1	9,1	4,5	14
o	23	23	14	41	14
u	18	0	4,5	0	9,1
Total	100	100	100	100	100

Verso 6					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	11	25	32	11	32
e	36	29	32	43	32
i	18	11	3,6	14	21
o	25	29	25	29	11
u	11	7,1	7,1	3,6	3,6
Total	100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	15	30	39	24	21
e	45	45	27	52	42
i	3	6,1	12	6,1	21
o	27	18	15	15	9,1
u	9,1	0	6,1	3	6,1
Total	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	42	36	22	19
e	39	22	33	36	39
i	5,6	5,6	17	11	22
o	14	25	8,3	25	14
u	8,3	5,6	5,6	5,6	5,6
Total	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	19	13	29	19	26
e	48	45	26	32	35
i	9,7	13	9,7	13	13
o	19	26	23	29	23
u	3,2	3,2	13	6,5	3,2
Total	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	20	33	23	20
e	27	53	47	30	57
i	17	10	6,7	17	3,3
o	17	10	13	23	17
u	6,7	6,7	0	6,7	3,3
Total	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	45	33	27	27	36
e	27	42	30	27	15
i	3	6,1	9,1	12	18
o	21	12	18	27	24
u	3	6,1	15	6,1	6,1
Total	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	10	20	5	20	30
e	45	45	40	45	50
i	5	5	5	5	10
o	35	25	35	20	10
u	5	5	15	10	0
Total	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	19	29	39	16	45
e	29	42	29	55	9,7
i	16	6,5	19	9,7	19
o	35	16	13	16	16
u	0	6,5	0	3,2	9,7
Total	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	27	35	38	19	23
e	38	42	35	42	54
i	7,7	15	12	12	12
o	23	7,7	15	19	7,7
u	3,8	0	0	7,7	3,8
Total	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 44 obras						
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)						
7	135	195	240	281	301	
19	142	196	245	285	306	
26	162	200	250	286	307	
44	168	204	252	288		
60	187	209	262	289		
90	188	216	267	296		
115	189	232	274	297		
116	192	236	278	300		

Cantidad de versos evaluados según la muestra															
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Total
Cantidad	24	30	30	27	22	28	33	36	31	30	33	20	31	26	401

5

Soneto con tema: "aguardar" y modelo endecasílabo yámbico (- - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	20	39	27	17	24	a	30	28	21	32	45	a	29	38	22	29	36
e	24	24	41	63	37	e	23	28	49	30	11	e	29	25	40	33	25
i	15	4,9	7,3	7,3	29	i	17	13	3,8	13	21	i	11	15	11	9,1	15
o	39	27	22	12	7,3	o	25	26	17	21	15	o	24	18	22	27	15
u	2,4	4,9	2,4	0	2,4	u	5,7	3,8	9,4	3,8	7,5	u	7,3	3,6	5,5	1,8	9,1
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	43	29	27	36	18	a	29	26	19	19	29	a	37	20	22	22	37
e	25	45	38	38	41	e	40	40	50	38	31	e	37	33	31	39	24
i	11	8,9	13	8,9	25	i	9,5	7,1	14	19	17	i	6,1	14	12	4,1	22
o	18	14	20	14	11	o	14	24	7,1	19	9,5	o	14	24	20	29	10
u	3,6	3,6	3,6	3,6	5,4	u	7,1	2,4	9,5	4,8	14	u	6,1	8,2	14	6,1	6,1
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	23	13	31	46
e	42	38	38	27	21
i	7,7	13	13	7,7	12
o	15	23	25	27	12
u	1,9	1,9	9,6	7,7	9,6
	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	21	26	33	18	25
e	46	42	39	42	32
i	8,8	8,8	11	12	28
o	12	23	18	21	12
u	12	0	0	7	3,5
	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	14	32	32	27	32
e	55	32	36	45	27
i	9,1	2,3	9,1	4,5	16
o	16	23	18	18	16
u	6,8	11	4,5	4,5	9,1
	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	17	23	33	21
e	35	44	40	25	40
i	6,3	13	13	4,2	25
o	19	23	23	27	6,3
u	6,3	4,2	2,1	10	8,3
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	32	26	26	34	30
e	28	34	49	32	36
i	13	17	3,8	9,4	13
o	21	17	9,4	13	15
u	5,7	5,7	11	11	5,7
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	23	19	21	28	32
e	23	43	43	21	30
i	13	17	8,5	17	15
o	34	19	21	23	11
u	6,4	2,1	6,4	11	13
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	29	21	25	39	20
e	32	36	39	36	45
i	13	8,9	8,9	8,9	13
o	23	27	21	16	16
u	3,6	7,1	5,4	0	7,1
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	27	32	25	25	20
e	42	23	43	43	33
i	6,7	18	3,3	5	22
o	22	22	27	22	12
u	3,3	5	1,7	5	13
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 51 obras						
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)						
2	72	137	192	232	280	307
3	73	141	195	236	286	312
14	79	165	196	251	288	313
17	85	171	200	252	291	
19	90	183	201	264	292	
39	114	184	209	265	301	
60	115	188	217	268	302	
63	116	189	229	278	304	

Cantidad de versos evaluados según la muestra															
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Total
Cantidad	41	53	55	56	42	49	52	57	44	48	53	47	56	60	713

Soneto con tema: "relaciones" y modelo endecasílabo yámbico (- - - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	40	20	40	20	30	a	18	27	18	73	18	a	29	29	36	21	43
e	20	50	20	30	40	e	36	27	36	27	45	e	21	57	21	50	29
i	0	0	20	20	20	i	36	18	0	0	27	i	7,1	0	7,1	7,1	29
o	20	30	20	20	10	o	9,1	27	36	0	9,1	o	29	14	36	21	0
u	20	0	0	10	0	u	0	0	9,1	0	0	u	14	0	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	33	42	25	50	a	35	18	35	29	47	a	42	42	17	25	25
e	50	50	42	17	17	e	41	29	18	41	29	e	33	33	50	25	42
i	17	8,3	8,3	17	17	i	5,9	18	18	12	18	i	0	0	0	25	25
o	8,3	8,3	0	42	8,3	o	12	18	24	12	5,9	o	17	25	25	17	8,3
u	8,3	0	8,3	0	8,3	u	5,9	18	5,9	5,9	0	u	8,3	0	8,3	8,3	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	21	36	36	21	21	a	36	50	50	21	36	a	13	31	44	25	31
e	14	43	36	29	57	e	7,1	21	29	36	29	e	63	31	25	56	31
i	14	14	14	14	21	i	21	7,1	7,1	21	14	i	0	0	6,3	6,3	19
o	36	7,1	14	36	0	o	21	14	7,1	7,1	7,1	o	25	38	19	13	6,3
u	14	0	0	0	0	u	14	7,1	7,1	14	14	u	0	0	6,3	0	13
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	62	23	31	15	23
e	31	15	38	54	31
i	0	15	15	31	23
o	7,7	38	15	0	23
u	0	7,7	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	18	41	24	24	29
e	47	18	47	41	35
i	5,9	5,9	5,9	18	18
o	18	29	18	12	5,9
u	12	5,9	5,9	5,9	12
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	18	45	36	18	45
e	55	36	27	45	27
i	0	9,1	18	9,1	0
o	27	0	9,1	9,1	27
u	0	9,1	9,1	18	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	18	18	18	45	45
e	27	55	36	27	36
i	9,1	0	18	0	18
o	36	27	18	27	0
u	9,1	0	9,1	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	58	26	26	37	37
e	26	32	47	26	32
i	5,3	5,3	0	5,3	21
o	5,3	32	21	26	11
u	5,3	5,3	5,3	5,3	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 21 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
7	236	285			
19	240	296			
60	249	297			
73	252	300			
108	258	305			
187	264				
217	265				
232	267				

Cantidad de versos evaluados según la muestra															
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Total
Cantidad	10	11	14	12	17	12	14	13	16	13	17	11	11	19	190

Soneto con tema: "cosas graves" y modelo endecasílabo yámbico (- | - | - | - | -)

Verso 1					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	33	33	0
e	33	100	0	0	33
i	33	0	33	0	33
o	33	0	33	67	33
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 2					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	20	40	40	60	40
e	0	20	20	20	20
i	40	20	0	0	40
o	20	20	20	20	0
u	20	0	20	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 3					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	25	50	0	25	50
e	25	25	25	0	25
i	0	0	25	50	25
o	50	25	50	25	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 4					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	50	33	17	17
e	17	33	33	50	50
i	0	0	0	17	17
o	33	17	33	17	17
u	17	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 5					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	25	25	25	0
e	50	50	50	25	50
i	25	25	0	25	25
o	25	0	0	25	25
u	0	0	25	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 6					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	20	60	40	40
e	40	20	0	60	20
i	20	0	0	0	40
o	40	40	20	0	0
u	0	20	20	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	33	0	33	33
e	33	33	33	33	33
i	33	33	33	0	33
o	0	0	33	33	0
u	33	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	20	20	0	20	20
e	20	60	40	80	40
i	0	0	40	0	40
o	60	20	20	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	33	17	33	17
e	50	33	50	33	17
i	17	0	0	17	33
o	17	17	33	17	17
u	0	17	0	0	17
	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	43	0	29	29	14
e	29	100	14	29	71
i	0	0	0	29	0
o	14	0	29	14	0
u	14	0	29	0	14
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	33
e	100	67	33	33	33
i	0	0	0	0	0
o	0	33	67	67	33
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	20	40	0	0	20
e	20	40	40	60	40
i	40	20	0	20	20
o	20	0	20	0	20
u	0	0	40	20	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	17	0	33	33
e	50	17	83	33	17
i	0	0	0	0	33
o	33	67	17	17	0
u	0	0	0	17	17
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	33	0	17	0
e	67	50	50	50	50
i	17	17	17	17	17
o	0	0	17	17	33
u	0	0	17	0	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 9 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
39	309				
89					
115					
137					
165					
168					
251					
304					

Cantidad de versos evaluados según la muestra															
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Total
Cantidad	3	5	4	6	4	5	3	5	6	7	3	5	6	6	68

Soneto con tema: "cosas de amor" y modelo endecasílabo yámbico (- - - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	13	13	38	13	a	40	0	40	0	60	a	40	40	0	0	20
e	50	38	25	50	50	e	60	20	20	40	20	e	60	40	40	80	60
i	0	25	13	0	38	i	0	20	40	0	20	i	0	0	0	0	0
o	25	25	38	0	0	o	0	40	0	60	0	o	0	0	60	20	20
u	25	0	13	13	0	u	0	20	0	0	0	u	0	20	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	40	40	20	0	20	a	0	44	44	11	22	a	14	29	14	14	71
e	20	20	20	100	20	e	56	22	22	56	44	e	57	43	43	43	14
i	20	20	0	0	40	i	0	11	11	0	22	i	14	14	14	14	14
o	20	20	40	0	20	o	22	22	11	33	0	o	14	14	29	14	0
u	0	0	20	0	0	u	22	0	11	0	11	u	0	0	0	14	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10		s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	13	38	25	13	50	a	33	17	33	33	17	a	0	25	25	25	25
e	63	13	38	38	13	e	17	50	33	33	67	e	25	50	50	25	25
i	0	0	13	25	13	i	17	17	0	0	17	i	50	25	25	50	50
o	13	38	25	25	25	o	17	17	17	17	0	o	25	0	0	0	0
u	13	13	0	0	0	u	17	0	17	17	0	u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	40	40	80	20
e	40	20	20	20	60
i	20	0	0	0	20
o	20	20	40	0	0
u	20	20	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	50	33	0	0
e	67	17	17	50	50
i	0	17	17	17	33
o	33	17	0	33	17
u	0	0	33	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	17	50	0	0
e	17	50	17	50	67
i	17	33	17	17	33
o	50	0	17	17	0
u	0	0	0	17	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	25	25	63	25	25
e	63	25	38	25	38
i	0	0	0	0	25
o	13	38	0	50	13
u	0	13	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
a	14	43	0	43	0
e	29	0	57	29	71
i	29	0	0	0	29
o	29	43	29	29	0
u	0	14	14	0	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 9 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
141	310				
191					
204					
216					
240					
265					
274					
281					

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	8	5	5	5	9	7	8	6	4	5	6	6	8	7
	Total													
	89													

Bajo la misma metodología se desarrollan las siguientes tablas, sólo que ahora con el modelo de verso sáfico, es decir acento rítmico en las sílabas: 1, 4, 6, 8, y 10.

Soneto con tema: "quejas" y modelo endecasílabo tendencia yámbica (- - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	50	19	38	25	19	a	31	7,7	15	38	15	a	33	17	33	25	17
e	31	31	38	38	44	e	38	23	46	31	46	e	33	25	25	50	58
i	0	19	13	25	19	i	15	38	7,7	7,7	23	i	0	17	17	0	8,3
o	13	19	13	6,3	19	o	0	31	31	15	0	o	25	33	25	17	17
u	6,3	13	0	6,3	0	u	15	0	0	7,7	15	u	8,3	8,3	0	8,3	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	20	45	20	45	15	a	11	17	22	33	22	a	38	38	31	15	7,7
e	20	10	50	25	30	e	56	44	33	28	28	e	23	38	38	31	46
i	15	25	15	15	15	i	5,6	11	22	17	28	i	7,7	7,7	7,7	15	31
o	30	15	10	15	30	o	11	22	5,6	0	22	o	31	15	23	38	0
u	15	5	5	0	10	u	17	5,6	17	22	0	u	0	0	0	0	15
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	25	25	25	25	a	33	17	50	8,3	33	a	23	7,7	38	31	23
e	25	17	33	33	42	e	33	33	0	17	25	e	46	23	15	31	31
i	0	33	25	17	25	i	17	25	0	33	25	i	15	23	15	0	7,7
o	17	25	8,3	25	8,3	o	8,3	25	25	25	17	o	7,7	46	23	38	31
u	25	0	8,3	0	0	u	8,3	0	25	17	0	u	7,7	0	7,7	0	7,7
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	33	33	42	33
e	75	25	42	25	58
i	0	8,3	8,3	17	0
o	0	25	8,3	17	8,3
u	8,3	8,3	8,3	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	42	33	17	33
e	58	17	50	50	50
i	0	17	8,3	25	0
o	8,3	8,3	0	8,3	8,3
u	17	17	8,3	0	8,3
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	7,7	23	38	15	0
e	31	46	23	31	62
i	15	7,7	0	0	7,7
o	23	7,7	15	46	23
u	23	15	23	7,7	7,7
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	27	27	18	27	36
e	27	55	27	18	27
i	9,1	0	36	0	0
o	18	18	9,1	55	27
u	18	0	9,1	0	9,1
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	20	27	6,7	13	6,7
e	47	27	60	47	53
i	13	20	6,7	13	20
o	13	13	13	27	13
u	6,7	13	13	0	6,7
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 42 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
7	135	195	240	285	306
19	142	196	245	286	307
26	162	200	252	288	
44	168	204	262	289	
60	187	209	267	296	
90	188	216	274	297	
115	189	232	278	300	
116	192	236	281	301	

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	16	13	12	20	18	13	12	12	13	12	12	13	11	15
	Total													
	192													

Soneto con tema: "aguardar" y modelo endecasílabo tendencia yámbico (| - - | - | - | -)

Verso 1					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	40	48	20	12	24
e	28	16	52	40	40
i	4	20	12	8	24
o	20	12	12	36	12
u	8	4	4	4	0
	100	100	100	100	100

Verso 2					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	37	26	26	32	26
e	37	42	37	26	42
i	11	11	5,3	11	16
o	11	21	21	21	0
u	5,3	0	11	11	16
	100	100	100	100	100

Verso 3					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	19	48	29	24	43
e	52	19	43	24	19
i	19	4,8	14	4,8	29
o	9,5	29	14	43	4,8
u	0	0	0	4,8	4,8
	100	100	100	100	100

Verso 4					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	23	9,1	41	32	36
e	27	41	45	41	32
i	14	23	4,5	4,5	23
o	27	18	4,5	9,1	4,5
u	9,1	9,1	4,5	14	4,5
	100	100	100	100	100

Verso 5					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	19	27	23	35	15
e	38	27	27	27	38
i	7,7	7,7	23	7,7	27
o	15	27	15	31	15
u	19	12	12	0	3,8
	100	100	100	100	100

Verso 6					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	19	29	24	29	38
e	48	19	38	24	24
i	4,8	29	14	14	14
o	19	14	19	19	14
u	9,5	9,5	4,8	14	9,5
	100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	26	37	26	26	32
e	26	26	42	37	32
i	16	11	0	11	26
o	21	21	21	21	5,3
u	11	5,3	11	5,3	5,3
	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	7,1	21	43	14	21
e	79	29	21	43	43
i	0	21	21	0	21
o	14	29	7,1	29	7,1
u	0	0	7,1	14	7,1
	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	33	58	13	21
e	25	29	17	29	42
i	17	13	8,3	21	13
o	17	21	8,3	29	17
u	8,3	4,2	8,3	8,3	8,3
	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	17	33	28	33	28
e	39	28	50	39	50
i	5,6	0	11	5,6	5,6
o	17	28	5,6	22	17
u	22	11	5,6	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	6,7	27	6,7	27	20
e	53	27	33	33	33
i	13	13	27	6,7	13
o	27	27	13	20	20
u	0	6,7	20	13	13
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	21	37	21	32	26
e	42	42	42	47	32
i	0	5,3	11	5,3	21
o	32	11	16	16	11
u	5,3	5,3	11	0	11
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	23	31	23	31	31
e	23	46	46	46	15
i	0	0	0	7,7	23
o	54	23	31	15	23
u	0	0	0	0	7,7
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	22	22	17	17	22
e	50	11	44	33	50
i	5,6	11	17	11	17
o	11	44	17	33	11
u	11	11	5,6	5,6	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 51 obras						
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)						
2	72	137	192	232	280	307
3	73	141	195	236	286	312
14	79	165	196	251	288	313
17	85	171	200	252	291	
19	90	183	201	264	292	
39	114	184	209	265	301	
60	115	188	217	268	302	
63	116	189	229	278	304	

Cantidad de versos evaluados según la muestra															
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Total
Cantidad	25	19	21	22	26	21	19	14	24	18	15	19	13	18	274

Soneto con tema: "relaciones" y modelo endecasílabo tendencia yámbico (- - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	43	29	29	43	14	a	14	29	14	14	43	a	38	38	13	25	13
e	14	14	43	29	29	e	29	43	29	71	14	e	63	25	38	63	75
i	14	14	14	0	43	i	29	14	29	0	43	i	0	13	0	13	13
o	14	43	14	29	0	o	29	14	14	14	0	o	0	25	25	0	0
u	14	0	0	0	14	u	0	0	14	0	0	u	0	0	25	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	13	50	38	13	38	a	50	0	33	67	17	a	50	25	50	25	25
e	50	25	25	38	50	e	33	67	67	17	33	e	25	0	50	25	50
i	13	0	13	13	13	i	0	17	0	0	33	i	0	0	0	0	25
o	0	25	13	25	0	o	17	17	0	0	0	o	25	75	0	25	0
u	25	0	13	13	0	u	0	0	0	17	17	u	0	0	0	25	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10		s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	60	20	40	0	60	a	25	38	25	25	25	a	0	33	0	33	0
e	20	0	20	40	20	e	75	25	25	38	38	e	33	33	67	33	67
i	0	40	0	20	20	i	0	0	13	13	38	i	0	0	0	0	0
o	20	20	20	40	0	o	0	38	25	13	0	o	67	33	33	33	33
u	0	20	20	0	0	u	0	0	13	13	0	u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	29	14	14	0	29
e	43	43	57	71	43
i	14	14	0	14	0
o	14	29	14	14	14
u	0	0	14	0	14
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	40	20	20	20
e	60	40	20	40	60
i	0	0	20	0	0
o	40	20	40	40	0
u	0	0	0	0	20
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	25	0	25	25	0
e	50	50	38	38	63
i	0	13	0	25	25
o	13	38	25	0	13
u	13	0	13	13	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	0	0	0	0
e	0	67	0	67	67
i	33	0	0	33	0
o	0	33	100	0	0
u	33	0	0	0	33
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	100	0	0
e	100	100	0	0	0
i	0	0	0	0	100
o	0	0	0	100	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 20 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
7	240	296			
19	249	297			
73	252	300			
108	258	305			
187	264				
217	265				
232	267				
236	285				

Cantidad de versos evaluados según la muestra															
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Total
Cantidad	7	7	8	8	6	4	5	8	3	7	5	8	3	1	80

Soneto con tema: "cosas graves" y modelo endecasílabo tendencia yámbico (| - - | - | - | -)

Verso 1					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	33	0	33	33
e	33	33	67	67	33
i	0	0	33	0	33
o	33	0	0	0	0
u	0	33	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 2					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	50	50	100
e	50	50	0	0	0
i	0	50	50	50	0
o	50	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 3					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	25	0	25	25	25
e	25	0	25	25	25
i	0	25	0	0	50
o	50	75	50	50	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 4					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	0
e	0	100	100	100	100
i	0	0	0	0	0
o	100	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 5					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	50	50	0	0	50
e	50	50	50	75	25
i	0	0	0	0	0
o	0	0	50	25	0
u	0	0	0	0	25
	100	100	100	100	100

Verso 6					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	100	100	0	0	0
e	0	0	100	100	100
i	0	0	0	0	0
o	0	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	50	100	0
e	50	100	50	0	0
i	0	0	0	0	100
o	0	0	0	0	0
u	50	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	100	50	50
e	50	0	0	0	50
i	0	50	0	0	0
o	50	0	0	50	0
u	0	50	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	50	50	50	50	50
e	50	0	0	50	0
i	0	0	0	0	50
o	0	0	0	0	0
u	0	50	50	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	100
e	0	100	0	100	0
i	0	0	0	0	0
o	0	0	100	0	0
u	100	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	50	25	0	0	25
e	25	50	0	50	25
i	0	0	0	0	50
o	0	0	50	50	0
u	25	25	50	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	33	33	0	0
e	33	67	33	33	67
i	33	0	0	33	0
o	0	0	33	33	33
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	50	0	0	0
e	50	0	50	0	50
i	0	50	0	0	0
o	50	0	50	100	50
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	100	100	0	0
e	100	0	0	0	100
i	0	0	0	0	0
o	0	0	0	0	0
u	0	0	0	100	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 8 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
39					
89					
115					
137					
165					
168					
304					
309					

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	3	2	4	1	4	1	2	2	2	1	4	3	2	1
Total	32													

□

Soneto con tema: "cosas de amor" y modelo endecasílabo tendencia yámbico (| - - | - | - | -)

Verso 1					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	100	0	0	0	50
e	0	0	50	100	0
i	0	0	0	0	50
o	0	0	50	0	0
u	0	100	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 2					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	33	0	0	33
e	100	0	67	67	33
i	0	33	0	0	33
o	0	33	33	33	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 3					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	50	0	0	50	50
e	50	100	50	0	0
i	0	0	50	0	0
o	0	0	0	50	50
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 4					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	100	33	0	0	0
e	0	67	33	67	33
i	0	0	0	33	33
o	0	0	33	0	0
u	0	0	33	0	33
	100	100	100	100	100

Verso 5					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	50	0	50	0
e	50	0	50	50	0
i	0	0	50	0	50
o	50	50	0	0	50
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 6					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	33	0	0	67	0
e	33	33	0	0	33
i	0	0	67	0	0
o	0	67	0	0	67
u	33	0	33	33	0
	100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	25	25	25	75	25
e	75	25	50	0	50
i	0	25	0	25	25
o	0	0	25	0	0
u	0	25	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	50	50	0
e	0	50	50	0	0
i	0	0	0	0	50
o	100	50	0	0	50
u	0	0	0	50	0
	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	100	50	0	50
e	100	0	0	100	0
i	0	0	0	0	50
o	0	0	50	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	50	50	0	0	0
e	0	0	100	50	100
i	0	0	0	50	0
o	0	0	0	0	0
u	50	50	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	50	0	0	50	0
e	50	50	50	50	50
i	0	0	50	0	50
o	0	50	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	20	40	0	40	0
e	80	60	60	20	100
i	0	0	20	20	0
o	0	0	20	20	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	0
e	0	0	0	0	0
i	0	0	0	0	0
o	0	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/4	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	0
e	0	0	0	0	0
i	0	0	0	0	0
o	0	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 9 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
141	310				
191					
204					
216					
240					
265					
274					
281					

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	2	3	2	3	2	3	4	2	2	2	2	5	0	0
	Total													
	32													

□

Por último, en las siguientes tablas se describe el modelo melódico; acentos rítmicos en las sílabas: 1, 3, 6, 8, y 10.

Soneto con tema: "quejas" y modelo endecasílabo melódico (- - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	33	0	67	33	33	a	42	17	25	25	0	a	18	27	45	18	27
e	50	50	0	50	33	e	33	58	58	50	50	e	45	36	45	55	9,1
i	0	17	0	0	33	i	17	0	0	0	33	i	9,1	18	0	18	27
o	17	17	33	0	0	o	8,3	25	17	8,3	17	o	27	9,1	9,1	0	18
u	0	17	0	17	0	u	0	0	0	17	0	u	0	9,1	0	9,1	18
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	23	38	38	31	38	a	0	29	29	29	14	a	50	25	8,3	33	25
e	38	31	15	38	15	e	86	43	14	14	43	e	33	33	50	17	17
i	15	7,7	46	15	38	i	14	0	29	0	43	i	0	25	17	0	33
o	15	23	0	15	7,7	o	0	14	29	29	0	o	17	17	25	33	17
u	7,7	0	0	0	0	u	0	14	0	29	0	u	0	0	0	17	8,3
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	17	17	42	25	33	a	29	57	29	29	43	a	22	22	22	22	44
e	58	25	33	42	8,3	e	43	14	14	43	14	e	56	44	33	22	11
i	17	25	8,3	8,3	42	i	14	29	29	0	29	i	11	11	11	11	22
o	8,3	25	17	17	8,3	o	0	0	29	29	14	o	11	22	22	44	11
u	0	8,3	0	8,3	8,3	u	14	0	0	0	0	u	0	0	11	0	11
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	44	11	11	44	11
e	33	33	33	33	44
i	0	22	11	0	11
o	11	22	33	22	11
u	11	11	11	0	22
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	13	13	25	13	50
e	50	63	63	38	0
i	13	13	13	0	13
o	13	0	0	25	38
u	13	13	0	25	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	36	29	43	14	7,1
e	36	57	21	57	79
i	7,1	7,1	14	0	7,1
o	21	0	21	21	7,1
u	0	7,1	0	7,1	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	20	20	10	0	10
e	50	60	60	60	30
i	10	0	10	10	0
o	10	20	20	20	50
u	10	0	0	10	10
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	20	30	20	20	10
e	40	50	40	40	60
i	30	10	30	20	20
o	10	10	0	0	10
u	0	0	10	20	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 38 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
7	162	204	262	296	
44	168	209	267	297	
60	188	216	274	300	
90	189	232	278	301	
115	192	236	281	306	
116	195	240	286	307	
135	196	250	288		
142	200	252	289		

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	6	12	11	13	7	12	12	7	9	9	8	14	10	10
	Total													
	140													

Soneto con tema: "aguardar" y modelo endecasílabo melódico (- - - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	33	56	22	33	11	a	21	50	21	36	36	a	18	29	18	29	47
e	33	22	56	56	44	e	29	29	29	43	50	e	41	47	35	24	35
i	11	22	11	0	11	i	7,1	14	21	14	7,1	i	12	5,9	24	18	5,9
o	22	0	11	11	11	o	36	7,1	29	7,1	7,1	o	18	18	18	12	5,9
u	0	0	0	0	22	u	7,1	0	0	0	0	u	12	0	5,9	18	5,9
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	13	33	20	20	20	a	50	31	38	44	25	a	0	53	24	24	59
e	60	40	27	60	40	e	6,3	50	38	38	56	e	76	41	35	53	29
i	20	0	6,7	20	27	i	19	13	13	0	6,3	i	0	0	12	5,9	12
o	0	13	47	0	13	o	25	6,3	6,3	13	6,3	o	12	5,9	18	5,9	0
u	6,7	13	0	0	0	u	0	0	6,3	6,3	6,3	u	12	0	12	12	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	25	45	35	40	35	a	22	33	39	39	17	a	29	35	35	29	18
e	30	40	30	25	30	e	39	50	17	56	56	e	24	24	41	53	29
i	20	5	15	5	20	i	17	0	11	0	17	i	12	12	5,9	5,9	18
o	25	0	15	30	5	o	22	11	22	5,6	5,6	o	35	29	12	5,9	12
u	0	10	5	0	10	u	0	5,6	11	0	5,6	u	0	0	5,9	5,9	24
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	25	45	35	40	35
e	30	40	30	25	30
i	20	5	15	5	20
o	25	0	15	30	5
u	0	10	5	0	10
	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	22	33	39	39	17
e	39	50	17	56	56
i	17	0	11	0	17
o	22	11	22	5,6	5,6
u	0	5,6	11	0	5,6
	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	29	35	35	29	18
e	24	24	41	53	29
i	12	12	5,9	5,9	18
o	35	29	12	5,9	12
u	0	0	5,9	5,9	24
	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	20	40	27	13	33
e	53	13	20	27	20
i	20	13	13	27	27
o	6,7	20	27	33	0
u	0	13	13	0	20
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	19	38	38	24	14
e	48	29	24	29	38
i	19	19	4,8	14	24
o	14	9,5	24	33	9,5
u	0	4,8	9,5	0	14
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	5,9	47	29	24	24
e	53	41	35	18	41
i	0	5,9	12	0	24
o	29	0	24	35	12
u	12	5,9	0	24	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	7,1	36	0	14	14
e	71	14	79	50	21
i	7,1	36	7,1	7,1	36
o	14	14	14	29	7,1
u	0	0	0	0	21
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	18	27	27	18	45
e	45	27	18	55	18
i	18	0	18	0	18
o	9,1	45	9,1	27	9,1
u	9,1	0	27	0	9,1
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 43 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
2	79	165	201	265	307
3	85	183	209	268	312
14	90	184	217	278	313
39	114	188	229	280	
60	115	189	236	286	
63	116	192	251	288	
72	137	196	252	292	
73	141	200	264	301	

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	12	14	17	15	16	17	20	18	17	15	21	17	14	11
														Total
														224

Soneto con tema: "relaciones" y modelo endecasílabo melódico (- - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	20	0	40	20	80	a	20	0	40	80	40	a	0	50	50	50	50
e	40	60	20	60	0	e	60	20	0	20	60	e	50	50	50	50	0
i	0	0	20	0	20	i	0	20	20	0	0	i	0	0	0	0	50
o	0	40	0	20	0	o	20	20	40	0	0	o	50	0	0	0	0
u	40	0	20	0	0	u	0	40	0	0	0	u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	33	0	33	0	0	a	0	33	67	33	33	a	50	25	0	50	75
e	33	33	33	33	33	e	33	33	0	33	0	e	25	50	50	0	0
i	0	0	0	0	67	i	0	33	0	0	67	i	0	25	0	25	25
o	33	67	33	33	0	o	67	0	33	33	0	o	25	0	25	25	0
u	0	0	0	33	0	u	0	0	0	0	0	u	0	0	25	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	50	a	0	0	0	100	100	a	33	0	67	33	0
e	25	100	0	100	25	e	0	0	0	0	0	e	33	33	33	0	67
i	25	0	75	0	0	i	0	0	0	0	0	i	0	0	0	33	33
o	50	0	0	0	25	o	100	100	100	0	0	o	33	67	0	33	0
u	0	0	25	0	0	u	0	0	0	0	0	u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	33	33
e	33	67	67	67	67
i	33	33	0	0	0
o	33	0	33	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	50	0	50	100	0
e	50	100	50	0	0
i	0	0	0	0	100
o	0	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	33	33	33	33	0
e	33	33	33	0	33
i	0	0	0	33	33
o	0	33	33	33	33
u	33	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	13	63	13	13	25
e	25	13	63	38	38
i	13	0	13	13	0
o	50	25	13	25	13
u	0	0	0	13	25
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	25	0	0	25
e	25	50	50	50	50
i	50	0	25	25	0
o	25	0	0	25	25
u	0	25	25	0	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 16 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
7	240				
19	249				
60	258				
73	264				
187	265				
217	267				
232	297				
236	300				

Cantidad de versos evaluados según la muestra															
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Total
Cantidad	5	5	2	3	3	4	4	1	3	3	2	3	8	4	50

Soneto con tema: "cosas graves" y modelo endecasílabo melódico (l - - - - l - -)

Verso 1					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	50	50
e	50	50	50	0	0
i	0	50	0	0	0
o	50	0	50	50	0
u	0	0	0	0	50
	100	100	100	100	100

Verso 2					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	50	50	0	0	50
e	0	0	50	0	0
i	0	0	0	0	50
o	0	0	50	100	0
u	50	50	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 3					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	-	-	-	-	-
e	-	-	-	-	-
i	-	-	-	-	-
o	-	-	-	-	-
u	-	-	-	-	-
	100	100	100	100	100

Verso 4					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	33	67	33	0	33
e	67	0	33	100	0
i	0	0	0	0	67
o	0	0	33	0	0
u	0	33	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 5					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	50	0	0
e	0	50	0	50	50
i	50	0	50	0	50
o	50	0	0	50	0
u	0	50	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 6					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	50	50	0	0
e	100	0	50	50	0
i	0	50	0	0	50
o	0	0	0	50	0
u	0	0	0	0	50
	100	100	100	100	100

Verso 7					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	33	33	33	33	67
e	67	33	33	33	0
i	0	33	0	0	0
o	0	0	33	33	0
u	0	0	0	0	33
	100	100	100	100	100

Verso 8					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	50	0	0	0
e	100	50	50	50	50
i	0	0	0	0	50
o	0	0	50	0	0
u	0	0	0	50	0
	100	100	100	100	100

Verso 9					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	100
e	0	100	0	100	0
i	100	0	0	0	0
o	0	0	100	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	-	-	-	-	-
e	-	-	-	-	-
i	-	-	-	-	-
o	-	-	-	-	-
u	-	-	-	-	-
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	100
e	0	100	0	0	0
i	100	0	100	100	0
o	0	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	100	0	0
e	100	0	0	100	100
i	0	100	0	0	0
o	0	0	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	50	0	0	50	100
e	0	50	50	50	0
i	50	50	0	0	0
o	0	0	50	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	100	0	0
e	0	100	0	0	0
i	0	0	0	0	0
o	100	0	0	100	100
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 9 obras					
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)					
39	309				
89					
115					
137					
165					
168					
251					
304					

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	2	2	0	3	2	2	3	2	1	0	1	1	2	1
	Total													
	22													

Soneto con tema: "cosas de amor" y modelo endecasílabo melódico (- - - - - -)																	
Verso 1						Verso 2						Verso 3					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	33	0	0	33	a	0	0	20	20	20	a	0	0	0	0	100
e	0	67	33	33	33	e	20	60	40	40	40	e	0	100	100	100	0
i	0	0	0	33	0	i	60	20	20	0	0	i	100	0	0	0	0
o	67	0	33	0	33	o	20	20	20	40	40	o	0	0	0	0	0
u	33	0	33	33	0	u	0	0	0	0	0	u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 4						Verso 5						Verso 6					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	50	a	100	100	0	100	0	a	0	100	0	0	0
e	0	50	0	50	50	e	0	0	0	0	100	e	100	0	0	0	50
i	50	50	0	50	0	i	0	0	100	0	0	i	0	0	50	0	50
o	50	0	100	0	0	o	0	0	0	0	0	o	0	0	50	100	0
u	0	0	0	0	0	u	0	0	0	0	0	u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100
Verso 7						Verso 8						Verso 9					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10		s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	0	a	25	50	25	0	25	a	67	0	33	33	0
e	0	0	0	100	100	e	75	25	25	75	25	e	0	100	33	33	67
i	100	0	0	0	0	i	0	25	0	0	25	i	33	0	33	0	0
o	0	100	100	0	0	o	0	0	50	25	0	o	0	0	0	0	33
u	0	0	0	0	0	u	0	0	0	0	25	u	0	0	0	33	0
	100	100	100	100	100		100	100	100	100	100		100	100	100	100	100

Verso 10					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	25	0
e	50	25	50	25	75
i	0	25	25	25	25
o	50	25	0	0	0
u	0	25	25	25	0
	100	100	100	100	100

Verso 11					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	50	0	0	100
e	50	0	50	100	0
i	50	0	0	0	0
o	0	0	50	0	0
u	0	50	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 12					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	0	0	0
e	0	100	0	0	100
i	0	0	100	0	0
o	100	0	0	100	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Verso 13					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	50	25	0	25
e	75	0	25	50	25
i	25	0	25	0	50
o	0	50	25	25	0
u	0	0	0	25	0
	100	100	100	100	100

Verso 14					
	s/1	s/3	s/6	s/8	s/10
a	0	0	50	50	50
e	50	50	50	50	50
i	0	0	0	0	0
o	50	50	0	0	0
u	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100

Muestra estudiada: 9 obras						
Numeración según la cronología de Morley y Bruerton (1940)						
141	310					
191						
204						
216						
240						
265						
274						
281						

Cantidad de versos evaluados según la muestra														
Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Cantidad	3	5	1	2	1	2	1	4	3	4	2	1	4	2
Total	35													

Los porcentajes demuestran que no son casuales las elecciones de sonidos vocálicos en los acentos rítmicos. Ya este dato expone una poética evidente en la estructuración del soneto lo cual puede corresponder a los usos y costumbres en la actitud creativa de Lope de Vega o a un reflejo cultural de los sonidos eufónicos dentro del soneto. Sin embargo, antes de especular posibles interpretaciones de estos modelos, apuntaré algunas características del soneto dramático lopesco según las tablas estadísticas anteriores:

En general, tenemos un predominio de sonidos vocálicos fuertes (a, e, o) en los versos: heroicos, sáficos y melódico.

Se aprecia un cambio en los tres modelos de verso endecasílabo según el tema de la estrofa. Si el personaje utiliza el soneto para describir una «queja» o su estado en el «aguardar», las vocales que participan en los acentos rítmicos son la «e» y la «a». En cambio, si el tema son «cosas de amor» o «cosas graves» observamos cómo ese predominio de vocales fuertes se disminuye y adquieren un mayor porcentaje las vocales débiles «i» y «u».

Aunque el lugar del acento rítmico cambia entre los endecasílabos: heroicos, sáficos y melódico, se observa en la tabla que hay coincidencias en los sonidos vocálicos según el tema del soneto. Por ejemplo, si en dicha estrofa el personaje contempla su estado y «aguarda», sin importar si el endecasílabo es: heroico, sáficos o melódico, observamos que el primer acento en el primer verso, probablemente, tenga un sonido vocálico: «a».

Por último, aunque los datos no son concluyentes, pudiéramos describir que hay un mayor porcentaje de encontrar sonidos vocálicos débiles como acentos rítmicos en los versos finales del soneto que al inicio de él.

Todas estas características y otras más que pueden sumarse con base en estos análisis estadísticos deberán contrastarse con los resultados de otras comedias de Lope de Vega y otros autores para poder concluir que se trata de una poética particular o de un ambiente melódico social. Ambas posibilidades son atractivas, la primera podría ayudarnos en la fijación textual del corpus de Lope de Vega y así tomar decisiones filológicas, en la edición de su obra, con base en análisis rítmicos. La segunda, implicaría una reconstrucción del ambiente acústico de la España del siglo XVI y XVII, es decir, una especie de arqueología del lenguaje dramático.

Ahora bien, el análisis de estas 134 obras de Lope de Vega no puede ser concluyente, pero quise dar un paso extra en estos análisis y estructurar algunos modelos de sonetos con base en todos estos datos. En las siguientes tablas pueden observarse dichos modelos.

Modelos de sonetos con versos heroicos según el acomodo vocálico en los acentos rítmicos

Soneto con tema: "aguardar"					
modelo heroico (- - - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	o	a	e	e	e
2	a	a-e	e	a	a
3	a-e	a	e	e	a
4	a	e	e	e	a
5	e	e	e	e	e
6	a-e	e	e	e	a
7	e	e	e	a	a
8	e	e	e	e	e
9	e	a-e	e	e	a
10	e	e	e	a	e
11	a	e	e	a	e
12	o	e	e	a	a
13	e	e	e	a	e
14	e	a	e	e	e

Soneto con tema: "quejas"					
modelo heroico (- - - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a	a	a	a	a-i
2	e	e	e	e	e
3	e	o	a	a-e-o	e
4	o	e	a	o	e
5	e	e	a	o	e
6	e	e-o	a-e	e	a-e
7	e	e	a	e	e
8	e	a	a	e	e
9	e	e	a	e	e
10	a	e	e	e	e
11	a	e	e	a-e-o	a
12	e	e	e	e	e
13	o	e	a	e	a
14	e	e	a	e	e

Soneto con tema: "relaciones"					
modelo heroico (- - - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a	e	a	e	e
2	e-i	a-e	e	a	e
3	a-o	e	a-o	e	a
4	e	e	a-e	o	a
5	e	e	a	e	a
6	a	a-e	e	a-e-i	e
7	o	e	a-e	o	e
8	a	a	a	e	a
9	e	o	a	e	a-e
10	a	o	e	e	e
11	e	a	e	e	e
12	e	a	a	e	a
13	o	e	e	a	a
14	a	e	e	a	a

Soneto con tema: "cosas de amor"					
modelo heroico (- - - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	e	e	o	e	e
2	e	o	a-i	e	a
3	e	a-e	o	e	e
4	a	a	o	e	i
5	e	a	a	e	e
6	e	e	e	e	a
7	e	a-o	e	e	a
8	a	e	a-e	a-e	e
9	i	e	e	i	i
10	e	a	a	a	e
11	e	a	a-u	e	e
12	o	e	a	e	e
13	e	o	a	o	e
14	e-i-o	o	e	a	e

Soneto con tema: "cosas graves"					
modelo heroico (- - - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	e-i-o	e	a-i-o	o	e-i-o
2	i	a	a	a	i
3	o	a	o	i	a
4	a-o	a	a-e-o	e	e
5	e	e	e	a-e-i-o	e
6	e-o	o	a	e	a-i
7	e-i-u	a-e-i	e-i-o	a-e-o	a-e-i
8	o	e	e-i	e	e-i
9	e	a-e	e	a-e	i
10	a	e	a-o-u	a-e-i	e
11	e	e	o	o	a-e-o
12	i	a-e	e-u	e	e
13	e	o	e	a-e	a-i
14	e	e	e	e	e

Modelos de sonetos con versos sáficos según el acomodo vocálico en los acentos rítmicos

Soneto con tema: "aguardar"					
modelo sáfico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a	a	e	a	a
2	a-e	e	e	a	e
3	e	a	e	a-e	a
4	e-o	e	e	e	a
5	e	a-e	e	a	a
6	e	a-i	e	a	a
7	a-e	a	e	e	a-e
8	e	e-o	a	e	e
9	a	a	a	e-o	e
10	e	a	e	e	e
11	e	a-e-o	e	e	e
12	e	e	e	e	e
13	o	e	e	e	a
14	e	o	e	e-o	e

Soneto con tema: "quejas"					
modelo sáfico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a	e	a-e	e	e
2	e	i	e	a	e
3	a-e	o	a-e	e	e
4	o	a	e	a	e
5	e	e	e	a	e-i
6	a	a-e	e	o	e
7	a	i	e	e	e
8	a-e	e	a-e	i	a
9	e	o	a-e	o	e-o
10	e	a	e	a	e
11	e	a	e	e	e
12	e	e	a-e	o	e
13	a-e	e	i	o	a
14	e	a-e	e	e	e

Soneto con tema: "relaciones"					
modelo sáfico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a	o	e	a	i
2	e-i-u	e	e-i	e	a-i
3	e	a	e	e	e
4	e	a	a	e	e
5	a	e	e	a	e-i
6	a	o	a-e	a-e-o-u	e
7	a	i	a	e-o	a
8	e	a-o	a-e-o	e	e-i
9	o	a-e-o	e	a-e-o	e
10	e	e	e	e	e
11	e	a-e	o	e-o	e
12	e	e	e	e	e
13	a-i-u	e	o	e	e
14	e	e	a	o	i

Soneto con tema: "cosas de amor"					
modelo sáfico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a	u	e-o	e	a-i
2	e	a-i-o	e	e	a-e-i
3	a-e	e	e-i	a-o	a-o
4	a	e	e-o-u	e	e-i-u
5	e-o	a-o	e-i	a-e	i-o
6	a-e-u	o	i	a	o
7	e	a-e-i-u	e	a	e
8	o	e-o	a-e	a-u	i-o
9	e	a	a-o	e	a-i
10	a-u	a-u	e	e-i	e
11	a-e	e-o	e-i	a-e	e-i
12	e	e	e	a	e
13	-	-	-	-	-
14	-	-	-	-	-

Soneto con tema: "cosas graves"					
modelo sáfico (- - - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a-e-o	a-e-u	e	e	a-e-i
2	r	e-i	a-i	a-i	a-e-i
3	o	o	o	o	i
4	o	e	e	e	e
5	a-e	a-e	e-o	e	a
6	a	a	e	e	e
7	e-u	e	a-e	a	i
8	e-o	i-u	a	a-o	a-e
9	a-e	a-u	a-u	a-e	a-i
10	u	e	o	e	a
11	a	e	o-u	e-o	i
12	a-e-i	e	a-e-o	e-i-o	e
13	e-o	a-i	e-o	o	e-o
14	e	a	a	u	e

Modelos de sonetos con versos melódicos según el acomodo vocálico en los acentos rítmicos

Soneto con tema: "aguardar"					
modelo endecasílabo melódico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	a-e	a	e	e	e
2	o	a	e-o	e	e
3	e	e	e	a	a
4	e	e	o	e	e
5	a	e	a-e	a	e
6	e	a	e	e	a
7	e	a	a	a	a
8	e	e	a	e	e
9	o	a	a	e	e
10	e	a	a-o	o	a
11	e	a	a	o	e
12	e	a	e	o	e
13	e	a-i	e	e	i
14	e	o	a	e	a

Soneto con tema: "quejas"					
modelo endecasílabo melódico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	e	e	a	e	a-e-i
2	a	e	e	e	e
3	e	e	a-e	e	a
4	e	a	i	e	a-i
5	e	e	a-i-o	a-o-u	e-i
6	a	e	a	a-o	i
7	e	e-i-o	a	e	i
8	e	a	a-i-o	e	a
9	e	e	e	o	a
10	a	e	e-o	a	e
11	e	e	e	e	a
12	a-e	e	a	e	e
13	e	e	e	e	o
14	e	e	e	e	e

Soneto con tema: "relaciones"					
modelo endecasílabo melódico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	e-u	e	a	e	a
2	e-u	u	a-o	a	e
3	e-u	a-e	a-e	a-e	a-i
4	a-e-o	o	a-e-o	e-o-u	i
5	o	a-e-i	a	a-e-o	i
6	a	e	e	a	a
7	o	e	i	e	a
8	o	o	o	a	a
9	a-e-o	o	a	a-i-o	e
10	a-i-o	e	e	e	e
11	a-e	e	a-e	a	i
12	a-e-u	a-e-o	a-e-o	a-i-o	e-i-o
13	o	a	e	e	e
14	i	e	e	e	e

Soneto con tema: "cosas de amor"					
modelo endecasílabo melódico (- - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	o	e	e-o-u	e-i-u	a-e-o
2	i	e	e	e-o	e-o
3	i	e	e	e	a
4	i-o	e-i	o	e-i	a-e
5	a	a	i	a	e
6	e	a	i-o	o	e-i
7	i	o	o	e	e
8	e	a	o	e	a-e-i-u
9	a	e	a-e-i	a-e-u	e
10	e-o	e-i-o-u	e	a-e-i-u	e
11	e-i	a-u	e-o	e	a
12	o	e	i	o	e
13	e	a	a-e-i-o	e	i
14	e-o	e-o	a-e	a-e	a-e

Soneto con tema: "cosas graves"					
modelo endecasílabo melódico (- - - - - -)					
Verso	s/2	s/4	s/6	s/8	s/10
1	e-o	e-i	e-o	a-o	a-u
2	a-u	a-u	e-o	o	a-i
3	-	-	-	-	-
4	e	a	a-e-o	e	i
5	i-o	e-u	a-i	e-o	e-i
6	e	a-i	a-e	e-o	i-u
7	e	a-e-i	a-e-o	a-e-o	a
8	e	a-e	e-o	e-u	e-i
9	i	e	o	e	a
10	-	-	-	-	-
11	i	e	i	i	a
12	e	i	a	e	e
13	a-i	e-i	e-o	a-e	a
14	o	e	a	o	o

Evitando ser categórico, aquellos modelos lo que describen es un pronóstico. Según los datos estadísticos, si el lector encuentra un soneto en alguna comedia de Lope de Vega y si el verso coincide con el esquema rítmico: heroico, sáfico o melódico en alguna de sus catorce posiciones, entonces hay una gran posibilidad que las vocales que participan en los *ictus* rítmicos sean las que están señaladas en dichos cuadros. Si esta información se completara evaluando, por ejemplo, las 315 comedias que según Morley y Bruerton (1940) son textos auténticos de Lope de Vega y si uniéramos el análisis de otras estrofas como: la décima, el romance, la octava, los tercetos y las redondillas; entonces podríamos evaluar cuáles de las 503 comedias atribuidas a Lope poseen elementos estadísticos en cuanto al ritmo acentual que sostengan esa atribución. Aunque en este momento no poseo datos para comprobarlo, pero si a este procedimiento sumamos un análisis biográfico, creo que también podríamos aventurar una posible datación de dicho corpus.

Disculpenme, me estoy alejando del tema principal de este trabajo y recuerdo que la meta es evaluar la función del soneto en las 134 comedias seleccionadas de la muestra. Creo que he demostrado cómo referir: «soneto» en

la dramaturgia de Lope de Vega es una situación compleja que no puede ser descrita ni siquiera por los XIV modelos que registraba Caramuel en 1666. También he demostrado, que al menos en la muestra estadística de esta investigación, se observa un predominio en el uso del soneto para abordar el tema de «aguardar» justo como él lo había señalado en su *Arte nuevo* (1609), aunque, en menor medida, observamos que utilizó el soneto para que los personajes se «quejaran». Si bien ello estructura parte de la función que tiene el soneto en la comedia de Lope de Vega, me gustaría apuntar un poco más. Aquí solicito al lector un poco de prudencia en los datos que aportaré porque no he terminado el análisis de las 134 comedias, sólo he podido evaluar 50 de ellas y sus 81 sonetos. Por ello no mostraré gráficas ni seré contundente en la información. Casi en una escala de 2 a 1, los sonetos son usados por personajes masculinos. Entre ellos hay un equilibrio entre el primer galán y segundo, lo mismo sucede con las damas, pareciera que no hay una preferencia en que sea alguno de esos roles el que use el soneto sobre el otro. Lo que sí es evidente es que los criados y criadas no usan el soneto para comunicarse. En algunas ocasiones encontré a personajes cumpliendo el rol del viejo, utilizando esta estrofa, pero en general sucedía cuando el viejo cumplía una función de guía o tutor del galán y no cuando imitaba el carácter de la comedia latina del viejo avaro. Regresando a los personajes masculinos, la caracterización que tenían aquellos galanes que usaban del soneto como forma de comunicación es: enamorados, ingenuos en el ámbito ético, inteligentes en la cuestión pragmática, honorable y necios. Las damas mostraron esta caracterización: enamoradas, celosas, inteligentes y necias. Me hubiera gustado referir con mayor precisión estos datos y vincularlos a nivel rítmico donde estoy seguro que encontraremos información valiosa en el plano de la teoría literaria y la ecdótica; espero que en un futuro pueda colmar todas estas faltas.

BIBLIOGRAFÍA

ARRIAGA NAVARRO, Marx, «La importancia de la escansión en las propuestas métricas del Siglo de Oro», *Signos Literarios y Lingüísticos*, 6, junio-diciembre, 2007, págs. 9-48.

- , *¿Qué era el verso en los siglos XVI y XVII? En busca de una teoría del verso en las poéticas del Siglo de Oro*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2006. [Disponible en: <http://tesiutami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=13983&docs=UAMI13983.PDF> (Consulta: 23 de Octubre de 2017).]
- , *Teorías del verso en los siglos XVI y XVII*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2010a.
- , «El uso del verso y del diálogo como fetiche para los tratadistas de los siglos XVI y XVII», en *Actas del I Congreso Internacional de Posgrado sobre «Del barroco al neobarroco, barroquismos y barroqueces en el mundo hispano-transatlántico»*, Montreal, McGill University, 2009. [Disponible en: http://baroque-identities.mcgill.ca/Congrad/Arriaga_pon.pdf (Consulta: 23 de Octubre de 2017).]
- , «Metamétrica, programa informático para el análisis de textos versificados», en *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010b, págs. 247-253.
- BOYL, Carlos, «A un licenciado que deseaba hacer comedias, Romance», *Norte de la poesía española*, Valencia, Felipe Mey, 1616.
- CARAMUEL, Juan, *Primus calamus ab oculis ponens Metametricam*, Roma, Fabius Falconus, 1666.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Berós, 1617.
- , *Cartas Philologicas*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779.
- CORREAS, Gonzalo, *Arte grande de la lengua castellana*, ed. de Emilio Alarcos García, Madrid, Revista de Filología Española, 1954.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Francisco Martínez, 1644.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas, SS. XVII Y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.
- *Métrica y Poética bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- GUILLÉN DE SEGOVIA, Pero, *Gaya ciencia* [1475], Madrid, CSIC, 1962.

- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Alonsos de la Barrera, Sevilla, 1580.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's «Comedias»* New York, Modern Language Association, 1940.
- , *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1963.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana* [1492], ed. de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- PELLICER, Ioseph, *Idea de la comedia de Castilla* [1639], Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1966.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio. *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1945.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *Lope de Vega, El teatro*, Madrid, Taurus, 1989.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, «Discurso sobre la Poética», *Desengaño de Amor*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1623.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, Madrid, Luis Sánchez, 1617.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- , *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega*, Madrid, Angelo Tavano, 1604.
- , *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604.
- , *Jerusalén conquistada; epopeya tragica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609.
- , *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1611.
- , *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1613.
- , *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614.
- , *Quinta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Luis Martínez Grande, 1615.
- , *Sexta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1616.

- , *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1617.
- , *Octava parte de las comedias de Lope de Vega*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1617.
- , *Novena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa, 1617.
- , *El peregrino en su patria*, Bruselas, Roger Velpius, 1608.
- , *El peregrino en su patria*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1618.
- , *Décima parte de las comedias de Lope de Vega*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618.
- , *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618.
- , *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1619.
- , *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1620.
- , *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1621.
- , *Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Fernando Correa, 1621.
- , *Decima sexta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621.
- , *Decima septima parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Fernando Correa, 1621.
- , *Decima octava parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, 1623.
- , *Parte diecinueve de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, 1624.
- , *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1625.
- , *Veintiuna parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635.
- , *Veintidos parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Juan González, 1635.

- , *Parte veinte y tres de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, María de Quiñones, 1638.
- , *Veinticuatro parte de las comedias de Lope de Vega*, Zaragoza, Pedro Verges, 1641.
- , *Parte veinticinco de las comedias de Lope de Vega*, Zaragoza, viuda de Pedro Verges, 1647.
- , *Obras de Lope de Vega I*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1916.
- , *Obras de Lope de Vega II*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1916.
- , *Obras de Lope de Vega III*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1917.
- , *Obras de Lope de Vega IV*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1917.
- , *Obras de Lope de Vega V*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1918.
- , *Obras de Lope de Vega VI*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1918.
- , *Obras de Lope de Vega VII*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1930.
- , *Obras de Lope de Vega VIII*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1930.
- , *Obras de Lope de Vega IX*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, RAE, 1930.
- , *Obras de Lope de Vega X*, ed. de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, RAE, 1930.
- , *Obras de Lope de Vega XI*, ed. de Justo García Soriano, Madrid, RAE, 1929.
- , *Obras de Lope de Vega XII*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1930.
- , *Obras de Lope de Vega XIII*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, 1930.
- TASSO, Torcuato, *Discorsi dell'arte poetica*, Venecia, Giulio Vassalini, 1587.
- VILLAREJO, Óscar M., «Revisión de las listas de *el Peregrino* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 46.3/4, 1963, págs. 343-399.



QUEVEDO, EL RITMO POÉTICO
Y LAS FIGURAS DE POSICIÓN:
OBSERVACIONES EN LOS TEXTOS PRELIMINARES
A SUS EDICIONES DE FRAY LUIS DE LEÓN
Y FRANCISCO DE LA TORRE

Antonio AZAUSTRE GALIANA

Universidade de Santiago de Compostela (España)
antonio.azaustre@usc.es

Recibido: 2 de enero de 2018

Aceptado: 16 de enero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5D2018>

RESUMEN:

El trabajo estudia las ideas de Quevedo sobre distintas cuestiones referentes a las figuras de posición y el ritmo poético, incluidas en los preliminares literarios a sus ediciones de las poesías de fray Luis de León y Francisco de la Torre.

PALABRAS CLAVE:

Quevedo; métrica; retórica; figuras de posición.



ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 115-137

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL
Institut de langues et
littératures hispaniques

QUEVEDO, POETIC RHYTHM,
AND FIGURES OF POSITION:
REMARKS IN PRELIMINARY TEXTS TO HIS EDITIONS OF FRAY
LUIS DE LEÓN AND FRANCISCO DE LA TORRE

ABSTRACT:

This article studies Quevedo's thoughts on several matters relating to figures of position and poetic rhythm, as expressed in the literary liminal texts to his editions to the poetry of Fray Luis de León and Francisco de la Torre.

KEYWORDS:

Quevedo; Metrics; Rhetoric; Figures of position.



En la segunda década del seiscientos, Quevedo compuso varias obras donde manifestaba diversas opiniones acerca del lenguaje y el estilo. El *Cuento de cuentos* —escrito en torno a 1626 y revisado para ser incluido en *Jugetes de la niñez* en 1631— es una aguda parodia del abuso de muletillas y frases hechas que construye una enredada historia a partir de su encadenamiento. En el otro polo, el del estilo culto, se hallan varios textos de este mismo periodo: *La Aguja de navegar cultos* y *La culta latiniparla* —escritos en torno a 1629 e incluidos en *Jugetes de la niñez*— parodian el estilo que proliferó con la fama de Góngora: la *Aguja*, de manera más breve y echando mano de poemas hiperbólicamente paródicos; *La culta*, en forma de catecismo que instruye a las damas que quieran ser expertas en dicha moda. Ambos textos se mueven en el terreno de la parodia, pero ello no impide que manifiesten con claridad la posición —al menos teórica— de un Quevedo opuesto a los usos extremos de la lengua y el estilo, y más proclive a un equilibrio en la forma lingüística que casa mejor con la ortodoxia de las preceptivas retóricas y poéticas.

En 1631 se publican las ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre preparadas por Quevedo. En ambos casos, el prurito de editor de textos se combina con el uso de ambos poetas como ejemplos de equilibrio y moderación estilísticos que contraponen al estilo de Góngora. Sus preliminares literarios constituyen, en cierta medida, el envés serio de la posición que, tras la parodia y la agudeza burlesca, encerraban la *Aguja de navegar cultos* y *La culta latiniparla*. Ahora Quevedo echará mano de la preceptiva literaria para esgrimir razones en favor de la moderación del estilo y en contra de lo que consideraba usos exagerados. Algunas de ellas abordan cuestiones que rozan los terrenos de la métrica o, al menos, plantean problemas y dilemas teóricos a los que se enfrentan diversos fenómenos de esa preceptiva.

PRELIMINARES LITERARIOS A LAS POESÍAS DE FRAY LUIS DE LEÓN

En su parte final, la carta dedicatoria al conde-duque de Olivares que precede a la edición de las poesías de fray Luis aborda tres cuestiones referentes a la forma poética: el hipérbaton, el encabalgamiento léxico —«el partir las voces», dirá Quevedo— y la *compositio* fonética¹.

¹ Más detalles sobre este texto de Quevedo en Rivers (1998); Azaustre (2003a y 2003b), de donde tomo algunas de las presentes consideraciones, y Schwartz y Fasquel (2017).

Quevedo dice lo siguiente a propósito del hipérbaton²:

En estas cosas se debe imitar a los poetas, no en los achaques que no pudieron escusar por la ley del ritmo: como las transposiciones latinas que introdujo la posición de vocales, mudas y líquidas; no el estudio, sino las breves o largas. (Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, págs. 149-150)

Dentro de la variedad terminológica que conoce este tipo de recursos, Quevedo utiliza la voz *transposición*, traducción habitual del término latino *transmutatio*. Como es sabido, esta *figura per ordinem* consiste en el cambio de lugar de un elemento dentro del discurso, y conoce dos posibilidades: por un lado, la transposición en contacto o anástrofe, que es una inversión del orden sintáctico (habitualmente antepone el adyacente al núcleo de un sintagma); por otro lado, la transposición a distancia o hipérbaton, que se produce por la separación de dos voces al intercalarse otras entre ellas. Menos frecuentes son la *tnesis* —ruptura de una palabra mediante la inserción de elementos ajenos a ella en su interior—, la *synchysis* —desorden sintáctico extremo por la combinación de hipérbatos y anástrofes— y el *hysteron proteron* —orden de los contenidos de manera inversa a su discurrir natural—.

Tal y como señala Quevedo, las transposiciones son frecuentes en la poesía latina, pues en latín el *numerus* regulariza la sucesión de largas y breves partiendo de las unidades denominadas *pies*. Aunque el *numerus* también afecta a la prosa, especialmente en los finales de los periodos (donde se recomienda la sucesión de largas), su regularidad es mucho más estricta en la poesía, que somete sus versos a una disposición rígida de pies llamada *metro*. Aun disponiendo de licencias métricas, ello exigía al poeta latino ajustar el orden de los vocablos a la preceptiva sucesión de largas y breves. Por eso Quevedo disculpa las transposiciones en los poetas latinos debido a la configuración rítmica y cuantitativa del latín; pero no parece ver tan evidente esa necesidad en los poetas romances. Ahí incorpora su censura al estilo de Góngora que, según Quevedo, abusaría del hipérbaton por un afán de elegancia y elevación en el lenguaje, o como una socorrida licencia métrica que excusa el trabajo en la construcción, medida y rima del verso.

Al ocuparse del hipérbaton Quevedo aborda un punto de frecuente interés en las preceptivas y en las discusiones literarias sobre el estilo³. Como

² Véanse los comentarios sobre este pasaje que ofrecen Azaustre (2003b: 150-151, notas 80 y 81) y Schwartz y Fasquel (2017: nota 151).

³ La bibliografía sobre el hipérbaton en la polémica gongorina es muy abundante; véanse, como botón de muestra, Roses (1994: 168-178); Ly (1999); Blanco (2010). Aunque censura su abuso, Quevedo utiliza el hipérbaton en su poesía: Pozuelo (1979: 319-335), Fernández Mosquera (1999: 217-220), y Rey y Alonso

sucede en todas estas cuestiones de técnica poética, las opiniones sobre el hipérbaton distan de ser uniformes. Ya Fernando de Herrera, poeta de estilo bastante ornamentado, fue dado a su uso. En sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, su opinión oscila entre la censura de un brusco hipérbaton que perturba la comprensión, y la alabanza de un uso más moderado que embellece el estilo⁴. Es, por otra parte, la posición habitual en la preceptiva aristotélica y horaciana y en las retóricas, que suelen recomendar equilibrio y moderación en los diferentes recursos del *ornatus*:

[soneto 7, vv. 9-11] Porque esta oración está confusa, se deve entender assí: *yo, como vano, avía jurado a poder i consentimiento mío no meterme más en otro semejante peligro*. La oscuridad d'este lugar nació del ipérbaton, no dudoso vicio de la sintaxis, que implica i perturba el sentido de la oración. Es el ipérbaton *distracción* o *trassgression* en la lengua latina, i en la nuestra, si le puede caber este nombre, *trasspassamiento*, porque la oración se distrae i aparta i trasspassa quando van las palabras después del seguimiento i curso de otras palabras. Quiere Ermógenes en el *Libro I, De las formas de la oración*, que se cause el ipérbaton en dos maneras: por paréntesis, que es interposición, i por ipértesis, que es dilación, la cual se llama propriamente *trassgression* o *trasspassamiento*. (Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, págs. 330-331)

[elegía 1, v. 73] Solía dezir Iuan de Malara que era éste duro modo de hablar por estar entrepuesto entre el ayuntado i el sustantivo el *crystal* [...]. Mas aunque siempre tuve su opinión por cierta regla por su mucha erudición i dotrina, no la seguí en esta parte por parecerme que d'esta suerte, se hazía la oración más figurada i hermosa. (Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, págs. 581-582)

Centrándonos en la discusión sobre Góngora y su estilo, ya Pedro de Valencia se había referido al hipérbaton en su *Carta a Góngora...*:

También, por estrañar i hazer más levantado el estilo, usa trasponer los vocablos a lugares que no sufre la phrasis de la lengua castellana. (Pedro de Valencia, *Carta a Góngora...*, pág. 76).

Jáuregui lo censuró en el *Antídoto* y, con más detalle, en el *Discurso poético*⁵; en el primer texto solo refiere la común idea de que esas transposiciones están vedadas al castellano; en el segundo precisa más sus razones, y se opone,

Veloso (2011: LI-LV) lo estudiaron en su poesía amorosa; Rey (1995: 189-190) en la moral; ver también Rivers (2001). Lapesa (1977) lo analizó en fray Luis, poeta editado por Quevedo.

⁴ Ver además los comentarios de Pepe y Reyes Cano (2001: 75).

⁵ Para el *Antídoto*, véanse las observaciones de Rico García (2002: XXIV-LX); para el *Discurso poético*, las de Blanco (2016: apdo. 4), ambas en la introducción a sus ediciones.

en concreto, al hipérbaton que separa epíteto y sustantivo colocando el adjetivo en la primera de las posiciones; considera que este orden provoca una dicción áspera y oscura, que se evitaría si, aun separando las voces, el sustantivo fuese en primer lugar:

También altera esta lengua, y las otras, el orden de la locución con mil trasposiciones y travesuras que a nosotros son vedadas. (Jáuregui, *Antídoto*, pág. 22)

Una de sus extrañezas (como propuse) es la transposición de palabras: llaman los griegos *hyperbaton* esta figura que, usada con buen artificio, añade gala al decir, y es común entre los poetas. Mas en algunos modernos es tan frecuente y violenta que me obliga a notarla con distinción, especialmente en el modo que más ofende. Dividen el epíteto del nombre, interponiendo algunas palabras, de que procede este género de oraciones:

En la moderna de escribir manera
extraños mil se notarán desaires.

División que en nuestro lenguaje casi siempre desagrada al oído. Contra ella vi escrito mucho por algún autor enojado. Y, siendo lo principal que impugnaba, era sin duda lo que menos entendía. Acuérdomme que trae por ejemplos de esta violencia versos que en ninguna manera la comprehenden. Y es que quien los alega reprueba confusamente la travesura, ignorando su distinción. No basta pues el trasponer [f. 10v] como quiera las palabras, y apartar los epítetos de los nombres, para que resulte aspereza en nuestro lenguaje. La aspereza resulta (entiéndase esto) cuando el epíteto se dice primero y el nombre después, como en aquel ejemplo: «Extraños mil se notarán desaires, en la moderna de escribir manera». Pero si se traspone en modo contrario, diciendo primero el nombre, y después el epíteto, aunque se dejen en medio las mismas palabras, desaparece lo áspero, si no lo travieso. Véase la diferencia:

Desaires mil se notarán extraños
en la manera de escribir moderna.

No sólo es sufrible término, sino agradable. Infinitos le usan, a nadie ofende y así es despropósito traerle a cotejo con el primero. Es tanta verdad que no ofende, que aun en prosa humilde se admite, como: «Pocos tienen caudal de letras suficiente para obras de poesía tan difíciles». Lo ofensivo sería trasponer al contrario: «Suficiente de letras caudal, para tan difíciles de poesía obras». La diferencia es grandísima. Diré algunos versos de Garcilaso, donde usa la suave trasposición:

Y con voz lamentándose quejosa. [Garcilaso, égloga II, v. 226]

Ya de rigor de espinas intratable. [Garcilaso, égloga I, v. 307]

Los accidentes de mi mal primeros. [Garcilaso, égloga II, v. 523]

Guarda del verde bosque verdadera. [Garcilaso, égloga I, v. 610]

[f. iir] ¿Quién puede argüir dureza en estas divisiones? Antes conceder elegancia, porque se oye primero el nombre (aquí apoya la distinción) y después su epíteto. Si lo trocásemos, anteponiendo el epíteto, y después el nombre, entonces incurriría en dureza: «Verdadera del bosque guarda»; «Los primeros de mi mal accidentes»; «Intratable de espinas rigor»; «Con quejosa lamentándose voz». Este en efecto es el modo áspero de trasponer que usan frecuente los modernos, con total repugnancia de nuestra lengua, pues no se puede acabar con ella que lo tolere. Podríase en alguna ocasión, mediante la industria de los artífices. (Jáuregui, *Discurso poético*, fols. 10r-11r)

Lope se ocupó del hipérbaton en la *Respuesta a un papel sobre la nueva poesía* (texto incluido en *La Filomena*); reprueba allí su excesiva frecuencia, la distancia entre los elementos separados y su carácter de fácil auxilio para ajustarse con más facilidad a la rima⁶:

Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis: que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua. (Lope, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, fol. 194v)

esta [la trasposición o trasportamento] es la más culpada en este nuevo género de poesía, la cual no hay poeta que no la haya usado; pero no familiarmente ni asiéndose todos los versos unos a otros en ella, con que le sucede la fealdad y oscuridad que decimos; si bien es más fácil manera de componer, pues pasa el consonante, y aun la razón, donde quiere el dueño, por falta de trabajo para ablandarla y seguirla con lisura y facilidad. (Lope, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, fols. 195v-196r)

Cascales lo califica de «ambagioso hipérbato» en sus *Cartas filológicas* (I, 8, págs. 142, 160, 162)⁷. Como Quevedo, también Cascales diferencia entre su uso en latín y en las lenguas romances, donde afirma que no convienen las transposiciones:

La solución de este argumento me parece fácil, porque la lengua latina tiene su dialecto y propio lenguaje, y la castellana el suyo, donde no convienen [las transposiciones]. (Cascales, *Cartas filológicas*, I, 8, pág. 178)

⁶ Véanse las consideraciones de Conde Parrado (2015: apdos. 4 a 8) en el prólogo de su edición.

⁷ Más censuras recogió ya Herrero García (1930: 308-316).

En síntesis, estas censuras se basan en los siguientes argumentos principales: 1) lo que se considera uso excesivo del recurso; 2) su aplicación a un verso, el castellano, con una diferente construcción métrica y rítmica del griego y latino; 3) la excesiva distancia entre los elementos oracionales que se separan y, en algún caso (epíteto---sustantivo), el orden en el que se disponen; 4) su uso como un socorrido recurso que, a partir de una alteración del orden sintáctico, consigue ajustar el cómputo silábico y la rima.

Lógicamente, los defensores de Góngora y la nueva poesía se inclinarán a defender el hipérbaton. Aducen para ello dos grandes razones: su presencia en autores ilustres y su capacidad ornamental y rítmica al margen de las necesidades del metro («realzan el hablar», dirá Francisco Fernández de Córdoba en el *Examen del Antídoto*). Sus únicos reparos se dirigen a moderar su frecuencia:

También las transposiciones, cuyo uso frecuente le oponen a nuestro Poeta, son muy jocundas y deleitosas y virtudes de la oración [...]. Estos hypérbatos o transposiciones se cometen cuando se trueca en la oración la contextura ordinaria de las dicciones. De ellas usó Garçi Lasso muchas vezes [...]. Estos truecos de dicciones no son violentos a la lengua hespañola, sino muy naturales; y si lo son, culparse debe Garçi Lasso. Puédelos admitir como la latina, cuyos Poetas apenas conponen verso sin usar transposiciones, assí por ocasión del metro, como por que causan gravedad, venustidad y bizarría. (Pedro Díaz de Rivas, *Discursos apoloéticos*, págs. 48-49)

El hipérbaton con todas sus especies (sea tropo o figura, que en duda lo pone Quintiliano⁸ e importa poco) sirve sin duda grandemente al ornato, turbando el orden de las palabras con anteposiciones, interposiciones y postposiciones, que realzan el hablar y le hacen numeroso y nada vulgar; respecto de lo cual le alaba mucho el referido autor⁹. Pero no ha de ser todo hipérbaton, que será menester traer en la manga un intérprete que a los oyentes o lectores declare el sentido de lo que queremos decir [...] y así, a mi juicio, debe vuestra merced moderarse en él. (Francisco Fernández de Córdoba, *Parecer*, fol. 142r)

Los modos referidos [anteposiciones, interposiciones, postposiciones] propios an sido y son de los Poetas griegos, y latinos, de los toscanos y españoles, de aquellos por necesidad, éstos por gala; por tales los an frequentado el Chiabrera, el Tasso, Monseñor de la Casa, el Guarini, el Marino y otros. Véanse sus Rimas sembradas dellos; pues ¿qué tiene nuestra lengua, es tejida en menos quenta que las demás, para que sea incapaz del ornato que reciben ellas? ¿es alabanza de algún idioma venderse por estrecho de tragaderas? No pienso yo tal, ni tal está

⁸ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 9, 1 y 9, 4, 3, como señala Elvira-Ramírez (2015: nota 251), donde ofrece más detalles.

⁹ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 8, 6, 62-67; Elvira-Ramírez (2015: nota 252) señala la referencia y ofrece más detalles.

escrito en buenos autores. Garcilaso usó destos modos muy a tiempo en otros lugares, que los que trae V.m.y en todos parece igualmente bizarro. Herrera los usó asimesmo, y los usará nuestro autor de las Soledades [...]. (Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto*, págs. 466-467)

Pues si el obscurecerse y usar de transmutaciones es tan ordinario, y se alaba en los poetas latinos, ¿por qué en los españoles se ha de reprender, y más en quien los usa con tanto donaire y suavidad? Y si allí fue lícito, ¿qué delitos ha cometido nuestra lengua, para no gozar de las exenciones y privilegios de la latina? (Francisco del Villar, *Carta en defensa de Góngora*, pág. 172)

Además de estas razones, comunes a la mayoría de los comentaristas que defendieron este uso, pueden añadirse las señaladas por Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético* (1662), donde se ocupó por extenso de esta figura en sus secciones IV y V¹⁰. Partiendo de la clasificación del hipérbaton en cinco especies de san Isidoro (*Etimologías* I, 37, 16)¹¹, considera que el único tipo censurable es la *tmesis*, que Espinosa Medrano niega haber sido utilizada por Góngora, quien, dice, practicó «una nueva disposición de voces elegante que los constituyentes y sintaxistas llaman colocación, estructura genuina del lenguaje latino y tan natural al artificio de metrificar que jamás le conoció el verso por hipérbaton ni por otro tropo poético, sino por lenguaje común y corriente» (IV § 21). Pondera así el Lunarejo la fluidez con la que Góngora maneja este tipo de transposiciones sintácticas, y subraya su carácter esencial a la poesía. En esta misma línea, señala que, aunque Góngora no fue el primero en usar el hipérbaton en castellano, sí fue el primero en acomodarlo con buen parecer y hermosura (V § 33)¹². Señala finalmente, respondiendo las críticas de Faría y Sousa, que no es preciso que el hipérbaton encierre conceptos elevados, pues las figuras de elocución no tienen esa finalidad, sino la de «hermosear la plática» (V § 45).

Necesidad rítmica, capacidad ornamental y antecedentes latinos y romances son los argumentos que, a favor y en contra, se manejan en estas disputas literarias, donde las preceptivas retóricas y poéticas tienen un peso

¹⁰ Más detalles sobre el tratamiento del hipérbaton en esta obra ofrece Ruiz (2017: apdo. 6.1).

¹¹ Anástrofe (trueco en el orden de prioridad que debían guardar dos dicciones), *hysteron proteron* (orden de los contenidos de manera inversa a su discurrir natural), paréntesis (interposición de una sentencia en otra, la cual quitada, queda ileso el sentido de la primera), *tmesis* (sección o cortamiento de una dicción por interposición de otras), *synchysis* (de todas partes se confunden las voces de suerte que totalmente queda barajada la sentencia).

¹² Véanse dos gráficas expresiones de esta idea: «No inventó la tela, pero sacó a luz el traje» (*Apologético*, V § 37); «Cierto es que el hipérbato fue una figura, como ahora aún antes de Góngora; pero antes de Góngora el hipérbato sólo fue una figura» (*Apologético*, V § 37).

considerable; Quevedo se integra en este contexto abordando los puntos centrales de la discusión que, claro está, orienta a favor de su causa: obsérvese, por ejemplo, cómo Quevedo concebía el hipérbaton como un recurso derivado de las rígidas exigencias rítmicas del metro latino («la ley del ritmo»), y discutía esa necesidad y pertinencia en castellano; mientras, los defensores del estilo culto afirmaban que en latín no solo se usaba por razones derivadas del metro, sino también por la indudable belleza que aportaba al estilo; añadían así una vertiente ornamental al recurso que reforzaba su conveniencia en los poetas romances. Este enfrentamiento entre la perspectiva del hipérbaton como licencia métrica y su consideración como figura que ornamenta el ritmo y la dicción se observará también en otro recurso que se trata en los preliminares a la poesía de fray Luis, y que Quevedo llama «el partir las voces»¹³:

En los griegos, por ser las voces de muchas vocales, hubo otra necesidad más frecuente que las transposiciones latinas para medir los versos, y fue el partir las voces en el principio de uno y en el fin del otro. Pindarus *Olimpia I*:

ἀνὴρ τις ἔλπεταί τι λαθέ-
μεν ἔρδων ἀμαρτάνει

Vir aliquis desiderat quippiam latere faciens fallitur.

En español se escribiría así:

Si algún varón desea
que alguna cosa que hizo no se sepa, engañase sin duda.
(Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, págs. 151-152)

Quevedo se refiere con esta expresión no a la *tnesis*, que, como hemos visto, es un tipo de hipérbaton que fragmenta la palabra al interponerle otra u otras en medio. El fenómeno métrico al que se refiere Quevedo es frecuente en la estrofa coral pindárica, que se organizaba en unidades rítmicas o *cola*. Esta estructura rítmica del *colon* obligaba, en la disposición gráfica del verso, a partir las voces para marcar sus constituyentes rítmicos. El recurso se da también

¹³ Los versos abajo citados se encuentran en la tercera estrofa de la olímpica I del poeta griego Píndaro. Quevedo intentó imitar el esquema de la oda pindárica en el elogio al duque de Lerma; así lo indica González de Salas en la disertación que precede al poema (Blecua, 1969: 98-99). Quevedo poseyó un ejemplar de la obra de Píndaro, que firmó y anotó: *Pindari Poetae vetustissimi...* (ver la bibliografía); ver Maldonado (1975: 407, nota 6) y López Grigera (1998: 24, nota 40). Más detalles sobre este pasaje ofrecen Schwartz y Fasquel (2017, nota 162).

en la poesía latina, y el propio Quevedo citará más adelante ejemplos de Horacio¹⁴. En la métrica romance el fenómeno se estudia dentro del encabalgamiento léxico. Quevedo añade a los ejemplos de Píndaro y Horacio otros de Aldana¹⁵ y fray Luis¹⁶, y concluye con una frase sobre estos poetas castellanos que sintetiza su opinión sobre estos recursos en la poesía romance: «Es de advertir que esto no lo hicieron por elegante ni agradable; hiciéronlo por la fuerza del consonante, que era vana, y no mente» (Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, pág. 154).

En esta censura de Quevedo —su «condena del hipérbaton y el encabalgamiento léxico», en palabras de Rivers (2001)— se vuelve a manejar el argumento de la socorrida licencia métrica para ajustar cómputo silábico y rima como razón fundamental del recurso, y no el *numerus* que lo explicaba en las lenguas clásicas, ni tampoco los efectos de expresividad y contenido que pueden lograr en el verso. Cuando observamos la finalidad que los diccionarios de métrica otorgan al encabalgamiento léxico, vemos que recogen estas dos vertientes, aunque suelen dar mayor relieve a sus efectos expresivos:

La palabra encabalgada sufre un sacudimiento que renueva su significación. También es una forma de evitar una rima trivial o de lograr un efecto cómico. (José Domínguez Caparrós, 1999: 133)¹⁷

Esta dicotomía también aparece en la preceptiva áurea¹⁸. Jiménez Patón se ocupa de ello al hablar de la *Hypermetría*, «que es quando una dición se parte y se pone vna mitad en el fin del verso, y la otra en el principio de otro»

¹⁴ Senabre (1998: 122, nota 7) señala otros casos en Horacio y Catulo. Rivers (2001) analiza este pasaje y la condena quevediana del encabalgamiento léxico y el hipérbaton.

¹⁵ Aguija, corre, ve, camina, perma- / neciendo triste. Etc: tal vez por citar de memoria, los versos no se corresponden con los que hoy leemos de Aldana: «Corre, no pares, ve, camina, perma- / neciendo siempre en tantas desventuras».

¹⁶ No tienes vela sana, / no díoses a quien llames en tu amparo, / aunque te precies vana-/ mente de tu linaje noble y claro, / y seas, noble pino, / hijo de pino noble en el Euxino. La cita corresponde a los vv. 13-18 de la traducción de fray Luis de la oda de Horacio (*O navis*).

¹⁷ Puede añadirse otro ejemplo: «La tmesis o hipermetría consiste en la separación de una palabra generalmente compuesta en posición final de verso, de modo que la segunda parte pase al principio del verso siguiente. Esta licencia, en general poco usada, se emplea más que nada como recurso artístico, para evitar una rima trivial, formada con los adverbios en -mente: “Y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando” (fray Luis de León), o, a veces, para lograr un efecto cómico» (Baehr, 1981: 45). Sobre esta cuestión, véanse también los clásicos trabajos de Quilis (1963) y Senabre (1998) a propósito de su uso por fray Luis de León, y, sobre el encabalgamiento en la métrica española, el de Quilis (1964).

¹⁸ Sería interesante llevar un exhaustivo rastreo de esta cuestión en las preceptivas áureas, de la que aquí solo ofrezco una muestra.

(*Eloquencia Española en Arte*, 1604, fol. 55v). La considera viciosa, aunque justificada en los poetas —señala el caso de Juan de Mena— por la licencia que tienen para alargar y sincopar vocablos:

La Hypermetria que es quando vna diction se parte y se pone la vna mitad en fin del verso, y la otra en el principio del otro, de los Latinos fue algo vsada, como notamos en Apolo. Los Españoles no se quien de los de buena opinion la ayan vsado, aunque en dos traducciones vna del Portugues, que es las Lusiadas de Camoes, y otra del Italiano, que es Hierusalem libertada, vsan algunas vezes y en los Orlandos, aunque en nombre compuesto, como diziendo.

*Hizo aquello que pudo buena
Mente, su alma de congoja llena.*

Es viciosa. En dicciones simples se hara como los Latinos, diziendo.

*El hombre con vna lança
Dera, salio luego a es
Parcillos, y fue entremes.*

En efeto no es figura imitable esta ni ninguna especie de Metaplasmos, las quales veran en el arte de grammatica, que aunque las ymito Iuan de Mena, bien conocio su yerro y lo disculpo en la copla 33 [...] Y esto hizo por la licencia que Iuan del Encina da en su arte poetica, a los Poetas para alargar y sincopar vocablos. (*Eloquencia Española en Arte*, 1604, ff. 55v-56v)¹⁹

PRELIMINARES LITERARIOS A LAS POESÍAS DE FRANCISCO DE LA TORRE

¹⁹ Esta licencia de la que habla Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* (1496) sí recoge esa doble perspectiva que explica este tipo de recursos no solo por necesidades de metro y rima (que parece su razón originaria), sino también por el adorno que pueden proporcionar a estilo: «De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por *razon* del metro y por la *necessidad* de los *consonante*. mayor *mente* en el latin ay figuras infinitas y algunas dellas han passado en el uso de nuestro castellano trovar, de las quales no haremos mencion mas de quanto a *nuestro* proposito satisfaze. Tiene el poeta y trobador *licencia* para acortar y sincopar *qualquiera* parte o *dicion* [...] Otras muchas mas figuras y licencias pudieramos contar / mas por *que* los modernos gozan de la brebedad *contentemonos* con estas las *quales* no devemos usar muy a menudo pues *que* la *necessidad principal mente* fue causa de su *invencion aunque* verdad sea *que* muchas cosas al principio la *necessidad* ha introduzido *que* despues el uso las ha aprovado por gala assí como los trages / las casas y otras infinitas cosas *que* serian muy largas de contar» (*Arte de poesía castellana*, 1496, cap VIII, fol. Vv). Jiménez Patón también se refiere a esa doble finalidad cuando habla del *cacosínteton* (*mixtura verborum* o desorden sintáctico extremo), y otorga aquí primacía al valor ornamental del recurso (de hecho, lo sitúa en el capítulo diez, cuyo título es *De las figuras que se hazen por trastrueque y ornato*): «Es vicio *cacosinthe-ton*, quando se haze la oracion *tan* embaraçada *que* no se entiende y consta no ser Tropo, pues las palabras en virtud de ella no mudan significado sino lugar, y no es vicio pues el mudarlas es por mas adorno, y no es solo de los Poetas, sino de los prosistas» (*Eloquencia Española en Arte*, fols. 66r-66v).

Quevedo también se ocupó de cuestiones referentes al estilo y el ritmo poético en los preliminares literarios que encabezan su edición de las poesías de Francisco de la Torre. Allí Quevedo utiliza a este poeta como arma arrojadiza contra el Fernando de Herrera de la edición de Pacheco, y también contra las alabanzas vertidas por Francisco de Rioja en la dedicatoria a Olivares que encabeza esta edición²⁰.

El pasaje de estos preliminares que ahora nos interesa es una lista de voces que Quevedo censura en Herrera. Como ya estudió Peter Komanecky (1969), y pude comprobar en mi consulta del volumen, esas voces fueron anotadas por Quevedo en su ejemplar de los *Versos* de Fernando de Herrera, donde las censura y se opone a la favorable opinión que merecieron a Francisco de Rioja. Cabe pensar que utilizó esas notas para componer esta parte del prólogo a los poemas de Francisco de la Torre.

Quevedo censura dos usos fundamentales en los versos de Herrera: por una parte, lo que llama «mala composición de palabras» en voces como *pensosa* o secuencias como *crispar de ojos*. Se refiere a la *compositio* fonética y silábica, una de las dimensiones retóricas de la *iunctura*, que intentaba evitar el encuentro desagradable de sonidos o cacofonía. Entre las combinaciones censuradas por las retóricas se encontraba la *structura aspera* o encuentro de sibilantes *s x*, la vibrante *r* o la *f*; se censuraba también la repetición de la misma consonante en palabras seguidas: *pensosa* parece voz próxima a estas advertencias por la cercanía de sus dos *s*, amén de su posible disociación en *pen-sosa*; similares razones parecen afectar las dos *r* y la disociación en *cris-par de ojos*. Por otra parte, en estos preliminares se censuran apócope y síncope que, en opinión de Quevedo, no son reflejo de la cuidada armonía fónica del verso de Herrera (como opinaba Rioja), sino una socorrida licencia que permitía al poeta ajustarse fácilmente al cómputo silábico: *vo* en lugar de *voy*, *do* en lugar de *donde*, y *espirtu* por *espíritu* son algunos ejemplos que Quevedo incluyó en los preliminares a la poesía de Francisco de la Torre y también subrayó en su ejemplar de los *Versos* de Herrera. En algún caso (*porfioso desvarío*), Quevedo critica una diéresis que, para él, solo pretende ajustar la medida del verso. Cito a continuación el pasaje de estos preliminares de Quevedo, y lo completo en las notas con las observaciones que hizo en su ejemplar de los *Versos* de Herrera:

Y por no cansar, todas las palabras y dicciones, el estilo, la contextura, lo severo de la sentencia; cosa que no la dijera, a no creer que es tan grande y calificada

²⁰ Más detalles en Azaustre (2003c), algunas de cuyas notas utilizo en el comentario a determinadas voces censuradas por Quevedo.

recomendación del docto juicio de Fernando de Herrera en imitarlo, como del ingenio de Francisco de la Torre en haberlo enseñado primero. Mas con esta ventaja, que no le fue ejemplar a estas voces que con algún ceño se leen en Fernando de Herrera²¹: *ovosa*, *pensosa*²², *poción*²³, *crispar de ojos*²⁴, *relazar*, *sañosa*, *ensandece*, *ufanía*, *pavor*, *adola*²⁵, *espirtu* (síncopa que no tiene otro misterio sino que en el verso no cabe *espíritu*); como las voces *do* por *adonde*, y *vo* por *voy*²⁶, que

²¹ En esta lista, Quevedo incluye voces censurables en Herrera y que no aparecen en Francisco de la Torre, a quien presenta así como poeta superior al sevillano. Como he señalado, estas voces fueron subrayadas o comentadas por Quevedo en diversas páginas del su ejemplar de los *Versos* de Herrera: *ovosa* (pág. 88), *pensosa* (pág. 124), *poción* (pág. 99), *crispar de dulces ojos* (pág. 92), *relazaron* (pág. 126), *sañosa* (pág. 127), *ensandece* (pág. 127), *ufanía* (pág. 132), *pavor* (pág. 135), *adola* (pág. 135), *espirtu* (pág. 159). Parece, pues, que Quevedo tuvo presente esas anotaciones al redactar este parte del prólogo a la poesía de Francisco de la Torre, como ya indicara Komanecy (1969: 8, 13-14, y 1975: 127, 129-130). En las notas siguientes recojo los comentarios de Quevedo; las voces que no anotó fueron solo subrayadas.

²² *pensosa*: Quevedo subrayó la voz en los *Versos* de Herrera (libro I, canción 5, v. 68: «inquierte, si mi Luz *pensosa* yaze?»), y anotó al margen: «mala composicion de palabra» (pág. 124). Como he indicado, se refiere a la composición fonética y silábica, una de las dimensiones de la *iunctura*, que intentaba evitar el encuentro desagradable de sonidos o cacofonía. Herrera, aquí atacado por Quevedo, mostró en sus *Anotaciones* a Garcilaso su preocupación por la composición fonética (págs. 367-370, 408-409, 519-520, 562-564; 572-573). Quevedo también se ocupó de la *iunctura* en sus prólogos a la poesía de fray Luis. Sobre esta vertiente retórica consúltense: Cicerón, *Orator*, 44, 149-48, 162; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 9, 4; Lausberg (1966: §§ 954-76); Vega Ramos (1992). Sobre la preocupación de Herrera por estas cuestiones, véanse Alcina (1983); Vega Ramos (1992: 227-241); Cuevas (1997: 164-165); Morros (1998: 156-167, 160-163); Pepe y Reyes Cano (2001: 59, 81-83, 355-370).

²³ *poción*: en el siguiente verso de Herrera (libro I, soneto 82, v. 12: «Que la *pocion* d'aquella; que suspira»), Quevedo anotó al margen: «pocion ma[l] no cupo bebida» (pág. 99).

²⁴ *crispar de ojos*: al verso «Al ardiente *crispar* de dulces ojos» (libro I, soneto 74, v. 9) Quevedo anotó: «disonancia [si]n acomodamien[to] a los ojos» (pág. 92). Aunque no es un ejemplo tan claro como el de *pensosa*, tal vez la disonancia se refiera a la aspereza fonética que provocan las dos *r* de *crispar*, o a la composición silábica de la frase, que se presta a la burlesca disociación en *cris-par de ojos*; sea o no así, se censura además la poca adecuación semántica de *crispar* ('rizar', 'enredar') al término *ojos* al que acompaña. *Crispar* es un latinismo (*crispere*: 'encrespar', 'rizar') característico de la lengua poética de Herrera; Herrero Ingelmo (1994: 189-190) documenta en Herrera *crispante* y *crispar*, formas que no halla en Cervantes, Lope y Góngora; tampoco Quevedo las usó en su poesía.

²⁵ *adola*: creo que se trata de una mala segmentación de la secuencia *a do la*, error imputable a la imprenta. Es uno de los muchos casos en que Quevedo censura a Herrera la reducción de voces condicionada por la medida del verso (*a do* por *adonde*, *do* por *donde*). En la pág. 135 de los *Versos* de Herrera, Quevedo subrayó esa misma expresión en el verso «*a do la* religion y su firmeza?» (libro I, elegía II, v. 126), y la escribió en el margen derecho. Dos versos antes había hecho lo mismo con *do*. Para Komanecy (1969: 14 y 1975: 127) este *adola* es un error de Quevedo, que olvidó su propia nota a los *Versos* de Herrera y confundió esa censura al uso de *do* con un «hypothetical verb form from 'adolar' (from 'adular')?».

²⁶ *como las voces do por adonde y vo por voy*: caso similar al de *espirtu*. Quevedo repite aquí el reproche que más veces hace a Herrera en sus *Versos*: Quevedo anotó en 21 ocasiones el uso de *do* y *ado* por *donde* y *adonde*, y en 3 el de *vo* por *voy*. Criticaba que la reducción de esas voces se debiese solo a que la forma completa no cabía en el verso; para ello también anotó casos donde Herrera usó *donde*, *adonde* y *voy* porque entonces sí convenía a la medida del verso. Véase al respecto Komanecy (1969: 5-6 y 1975: 128-129).

si bien Francisco de Rioja dice se hizo con cuidado y examen docto²⁷, consta de las obras no ser otra cosa sino no caber en el verso la palabra *adonde* y *voy*; porque muchas veces, y siempre donde cabe, dice *adonde* y *voy*, y en las partes que no cabe dice *do* y *vo*. No es menos desapacible la voz *porfioso desvarío*²⁸. (Quevedo, Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre, págs. 178-180)

Con independencia del juicio que nos merezcan sus opiniones, nos encontramos de nuevo ante la dicotomía que, desde el punto de vista de Quevedo, considera estas licencias poéticas solo como un fácil auxilio sin gran mérito, y que se enfrenta a la visión de tales licencias como un recurso que también procura el ornato rítmico y fonético, y logra efectos asociados al contenido del verso. Es una dicotomía constante en los juicios vertidos sobre este tipo de figuras.

El propósito de estas observaciones sobre el hipérbaton, el encabalgamiento léxico y diversas figuras de metaplasmo no es juzgar la opinión de Quevedo ni el estilo de unos u otros poetas. Tampoco lo es aducir las normas o recomendaciones de una preceptiva a favor o en contra de un determinado estilo. Los bandos enfrentados en las polémicas literarias del Siglo de Oro utilizaron las mismas autoridades retóricas aprovechando que el equilibrio y moderación de las preceptivas, y su orientación a los oradores, las hacía definir

²⁷ *Francisco de Rioja dice se hizo con cuidado y examen docto*: la opinión de Quevedo se opone a la alabanza que Rioja hizo sobre la *compositio* fonética y silábica de Herrera: «Fue diligentissimo en los numeros, cuidando siempre con arte, que ayudassen a sinificar las cosas que tratavan; assi como lo hizo Virgilio. Pero algunos por no entender este secreto, dizen, que tiene faltos de silabas los Versos» (*Versos*, fol. **). Uno de los ejemplos de Herrera que Rioja comenta como artístico hiato es: «Huyo y vò alexándome, mas cuanto». Quevedo subrayó *vò.à* y anotó al margen: «Mi[en]tes idio[ta] que esto [pro]bado esta malo en [la] pagina 9[5]» (fol. **). En esa pág. 95 Quevedo anotó: «vo, porque no cupo *boi* que boi dize e[n] mil parte[s] voi dijo en el s[o]neto antezed[en]te que se cuen[ta] LXXVI en [el] verso el tardo pas[so] muebo y voi cansad[o]».

²⁸ *porfioso desvarío*: Quevedo subrayó *porfióso* en el v. 22 de la elegía 4 de Herrera (libro 2): «Porqu' este *porfióso* desvarío» (pág. 182). Son varias las anotaciones de Quevedo a voces de Herrera donde se marca un hiato o una diéresis para cumplir con el cómputo silábico; como he señalado, Quevedo lo critica por forzar las palabras y su fonética para ajustarlas a la medida del verso. Juan de Jáuregui censuró a Góngora usos similares: «También son crueles al oído casi todos los versos en que V.m. divide la sinalefa contra la costumbre de España, como *violar* de tres sílabas, *ingenioso* de cinco. Y es lo peor que confunde V.m. esa novedad alargando unas veces la palabra y otras abreviando la misma» (*Antídoto*, págs. 31-32). En sus *Anotaciones* a Garcilaso, Herrera había defendido la belleza que esta licencia aportaba al verso: «I sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos» (pág. 367); véanse también las notas a este lugar que ofrecen Pepe y Reyes Cano (2001: 367-370).

los diferentes tropos y figuras con una caracterización que combinaba la excelencia que proporcionaban al estilo con los peligros de su exceso. Ello convirtió a las retóricas en presa fácil de la cita fragmentada en interés de una u otra opción. Añádase a lo anterior que, en rigor, los argumentos de la retórica no son aplicables a los poetas, pues gramáticos y rétores siempre los exceptuaban de esa moderación que exigían a los oradores en el *ornatus*. De ahí que los vicios del lenguaje que el gramático explicaba eran licencias permitidas al poeta, que se veía constreñido por las exigencias de los pies métricos.

La cuestión que plantean las observaciones de Quevedo se integra en este preciso nivel, el de la licencia poética y su valor meramente auxiliar o de efectos artísticos. La dualidad aparece ya en las gramáticas y retóricas de la antigüedad cuando tratan los vicios del lenguaje y los distinguen de las licencias poéticas. A modo de ejemplo, san Isidoro recoge esta doble vertiente cuando, en su libro sobre la gramática, diferencia los metaplasmos y las figuras de los correspondientes vicios del barbarismo y el solecismo:

Metaplasmo es el nombre griego de lo que el latín llama *transformatio*. Consiste en la alteración de una palabra por exigencia métrica o licencia poética [...]. Entre el barbarismo y las estructuras —es decir, la perfecta locución latina— se encuentra el metaplasmo, que es la alteración de una palabra. Del mismo modo, entre el solecismo y la perfecta colocación de las palabras se encuentran las figuras estilísticas, que se producen por el cambio de relación sintáctica de las palabras. Por lo tanto, el metaplasmo y las figuras estilísticas ocupan una posición intermedia y delimitan habilidad e inexperiencia. Su finalidad es el ornato literario. (San Isidoro, *Etimologías*, I, 35)

En estos prólogos a fray Luis y Francisco de la Torre, que funcionan como manifiestos teóricos, Quevedo censura el hipérbaton brusco y el encajamiento léxico porque considera que en romance no se dan las condiciones del verso latino; no les concede el valor artístico de resaltar voces, extrañar al lector, sugerir sensaciones y significados o conseguir efectos de ritmo fonético o acentual, y los explica por un excesivo deseo de elevar el lenguaje, o como una licencia métrica destinada a facilitar el trabajo en la construcción, medida y rima del verso. Cuando critica la diéresis y el hiato, las apócopies y sínkopas, o diversas sucesiones de fonemas en los versos de Herrera, niega sus valores fónicos —habitualmente apreciados en el poeta sevillano— y los relega a ese mismo papel de socorridos auxiliares del cómputo silábico o la rima.

Este planteamiento extremo casa bien con el talante de Quevedo, dado a la polémica y la argumentación interesada, hábil y agudo en el manejo de preceptivas y autoridades. En el fondo, Quevedo está enfrentándose, una vez más,

al estilo de su gran rival poético, Góngora, y emplea para ello los argumentos que mejor se adecuan a ese propósito.

Es cierto que el poeta romance, incluso en el Siglo de Oro, no compone con el pie forzado del griego y latino, que tenía en mente una rígida estructura cuantitativa y adaptaba a ella la secuencia de voces de sus versos. Así pudiera testimoniarse, entre otros lugares, en la *Vida de Virgilio* escrita por Suetonio y transmitida por el gramático Donato, cuando se afirma que Virgilio dio la primera forma a la *Eneida* en prosa y, posteriormente, fue versificándola por partes o, cuando al hablar de las *Geórgicas*, afirma que «paría los versos y los lamía hasta darles forma, como hace la osa con su cría» (pág. 90)²⁹. Parece que el verso de arte mayor de Juan de Mena —a menudo invocado por los defensores de Góngora— se regía por exigencias no muy alejadas de aquellas, aunque, en este caso, trasladadas a los acentos³⁰. En el Siglo de Oro las polémicas sobre el estilo discuten por extenso acerca de estos esquemas formales del verso, pero el ardor del enfrentamiento a menudo ocultó con argumentos interesados la verdadera esencia de estas cuestiones. En estas páginas se han señalado dos de gran trascendencia, aunque enfocadas desde la óptica siempre parcial de Quevedo:

1) Hasta qué punto el poeta áureo compone con un esquema acentual heredado o imitador de los pies métricos latinos; y, si es así, hasta qué punto es este esquema el que condiciona el uso de diversas figuras de posición (como el hipérbaton) o, aunque no han sido tratadas aquí, de las figuras de repetición y simetría sintáctica.

2) Hasta qué punto las licencias y figuras de metaplasmo encierran un efecto de estilo y ritmo que convive o se superpone a su finalidad técnica de facilitar al poeta el ajustarse a las exigencias del cómputo silábico y la rima.

Son cuestiones donde la dimensión técnica del verso se combina con su incomparable capacidad para sugerir significados y emociones. Sea como fuere, la valoración del estilo, hablemos de hipérbaton, encabalgamiento, ritmo acentual o armonía de los sonidos, habrá de evitar los planteamientos excluyentes y parciales como el de Quevedo. Como recuerda Mario Fubini (1969: 30):

²⁹ Esas observaciones sobre la forma de componer de Virgilio no se aplican exclusivamente a la plasmación del poema en pies métricos, sino también, de forma más general, a la lima y cuidado con que revisaba los versos de sus poemas.

³⁰ El verso de arte mayor de Mena está compuesto por dos hemistiquios, y lo esencial es que se respete la presencia de dos sílabas inacentuadas entre el primero y el segundo acento de cada hemistiquio. «El esquema silábico acentual es tan fuerte que exige frecuentemente un desplazamiento del acento de la palabra, o la acentuación rítmica de sílabas átonas [...]. La adopción de un modelo rítmico tan estricto, y en frecuente contradicción con los hábitos lingüísticos, supone un distanciamiento consciente de lo poético respecto de la lengua estándar» (Domínguez Caparrós, 1999: 457).

En el estudio de los versos no se puede prescindir del significado de las palabras y de la sintaxis de la oración, a no ser que se quieran hacer consideraciones exclusivamente técnicas.

También habrá de rechazar como autoridad las preceptivas, en especial la retórica, que se esgrimió una y otra vez como argumento en estas disputas, y que no fue concebida para juzgar a los poetas.

Seguramente la solución a las cuestiones antes planteadas dependerá de cada poeta, cada poema y, en rigor, de cada verso. Y aun dentro de ese ámbito más flexible, Cicerón nos recuerda en su *Orator* el papel de la subjetividad o, si queremos, del gusto:

En cualquier campo es muy difícil exponer el modelo —lo que en griego se llama *charakter*— de la perfección, ya que lo perfecto para unos es una cosa y para otros otra. “Me gusta Ennio”, dice uno, “porque no se aparta del uso común de las palabras”; “a mí Pacuvio”, dice otro; “en él todos los versos tienen adornos y elegancia, mientras que en los demás hay mucha más negligencia”; digamos que a otros les gusta Accio. Y es que, como sucede entre los griegos, las opiniones son variadas y no es fácil poner en claro cuál es el modelo que sobresale por encima de todos. En pintura, a unos les gustan lo oscuro, descuidado y opaco, a otros lo brillante, alegre y luminoso. ¿Cómo definir una regla o una fórmula cuando cada campo tiene su modelo de perfección y cuando hay muchos campos? (Cicerón, *Orator* § 36, traducción de Eustaquio Sánchez Salor)

Es la misma razón que, siglos después y hablando precisamente del *hipérbaton*, ofrecía Francisco del Villar en una atinada reflexión de su *Carta al padre maestro fray Joan de Ortiz [...] sobre la carta pasada de los Polifemos*, expuesta, eso sí, con menos aparato y solemnidad que la anterior de Cicerón:

Pues si la disparidad [en el uso de las transposiciones] está en que no hace tan buena consonancia al oído, muchos la aprueban, aunque la reprueban muchos; y no habiendo otra razón que el gusto de cada uno, no debe reducirse a disputa, pues de gustos no la ha de haber, sino que cada uno siga lo que más bien le parezca. (Francisco del Villar, *Carta [...] sobre la carta pasada de los Polifemos*, pág. 172)

Que así sea. Como dice el refrán, «sobre gustos no hay nada escrito», aunque, como hemos visto en estas páginas, se ha escrito mucho sobre gustos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA ROVIRA, Juan Francisco, «Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32. 2, 1983, págs. 340-354.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 7, 2003a, págs. 61-102.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003b, págs. 123-161.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre*, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003c, págs. 163-182.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora et la querelle de l'hyperbate», *Bulletin Hispanique*, 112-1, 2010, págs. 169-207.
- , ed., Juan de Jáuregui, *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, ed. de Mercedes Blanco, en *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2016 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico].
- CASCALES, Francisco, *Cartas filológicas*, ed. de Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols., 1961 (vol. 1)-1969³ (vols. 2 y 3).
- CICERÓN, *El orador*, trad. de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- , *Orator*, ed. bilingüe [latín-francés] de Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- CONDE PARRADO, Pedro, ed., Lope de Vega, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, en *Epístolas de La Filomena de Lope de vega*, en *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope].

- CUEVAS, Cristóbal, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», en *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, dir. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 157-172.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poetica española, con vna fertilissima sylua de Consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos, y Reflexos, y vn diuino Estimulo del Amor de Dios*, en Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, Año 1592.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- ELVIRA-RAMIREZ, MURIEL, ed, Francisco Fernández de Córdoba, *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor*, *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1614_parecer].
- ENCINA, Juan del, *Arte de trobar*, en *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496* / publicado en facsímile por la Real Academia Española, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués*, ed. de Hector Ruiz, en *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2017 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1660_apologetico].
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor*, ed. de Muriel Elvira-Ramirez, *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1614_parecer].
- , *Examen del Antídoto o Apología por Las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor de El Antídoto*, en Artigas, Miguel: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, págs. 400-467.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y sentido desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- FUBINI, Mario, *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1969.
- HERRERA, Fernando de, *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros*, Impreso en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano, 1619.

[Ejemplar que se custodia en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Vitoria (Ms. 179); el ejemplar fue propiedad de Quevedo y contiene anotaciones de su mano].

—, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

HERRERO INGELMO, José Luis, «Cultismos renacentistas», *Boletín de la Real Academia Española*, nº 74, 1994, cuaderno 261, págs. 13-192, cuaderno 262, págs. 237-402, cuaderno 263, págs. 523-610; nº 75, 1994, cuaderno 264, págs. 173-223, cuaderno 265, págs. 293-393.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. de Manuel Cecilio Díaz y Díaz, José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1982-1983, 2 vols.

JÁUREGUI, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

—, *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, ed. de Mercedes Blanco, proyecto Góngora Pólemos, 2016 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/I624_discurso-poetico].

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Eloqvenia Española en Arte*, en Toledo, por Thomas de Guzman, Año 1604.

KOMANECKY, Peter M., *Quevedo's Notes on the Poetry of Fernando de Herrera and Their Implications*, Senior Honors Thesis (dirigida por el profesor James O. Crosby), Dartmouth College, March 23, 1969.

—, «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 2, 1975, págs. 123-133.

LAPESA, Rafael, «El hipérbaton en la poesía de fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 128-145.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols. [1ª edición alemana en München, Max Hueber Verlag, 1960].

LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

LY, Nadine, «El orden de las palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en las *Soledades*)», *Bulletin Hispanique*, 101-1, 1999, págs. 219-246.

- MALDONADO, Felipe C.R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 405-428.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- PEPE, Inoria y José María REYES, eds., *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PÍNDARO, *Pindari Poetae vetustissimi, Lyricorum facile principis. Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia*, Basileae, Apud Andream Cratandrum, MDXXXV (Biblioteca Nacional, Madrid, R/642) [ejemplar que fue propiedad de Quevedo].
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- QUEVEDO, Francisco de, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, págs. 123-161.
- , *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre*, ed. de Antonio Azaustre Galiana en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, págs. 163-182.
- QUILIS, Antonio, «Los encabalgamientos léxicos en -mente en Fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 31, 1963, págs. 22-39.
- , *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, C.S.I.C., 1964.
- QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, ed. bilingüe [latín-francés] de Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.
- REY, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia (NBEC), 1995.
- , y María José ALONSO VELOSO, eds., *Francisco de Quevedo, Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, Pamplona, Eunsa, 2011.
- RICO GARCÍA, José Manuel, ed., *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- RIVERS, Elias L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición*, Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*, nº 3), 1998.

- , «Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 5, 2001, págs. 277-283.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una Poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994.
- RUIZ, Hector, ed., Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués*, proyecto Góngora Pólemos, 2017 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1660_apologetico].
- SCHWARTZ, Lía, y Samuel FASQUEL, eds., Francisco de Quevedo, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, proyecto Góngora Pólemos, 2017 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1631_obras-quevedo].
- SENABRE, Ricardo, «El encabalgamiento en la poesía de fray Luis de León», en *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, págs. 119-134 [antes en *Revista de Filología Española*, vol. LXII, nº 1/2, 1982, págs. 39-49].
- SUETONIO, *Vida de Virgilio*, en *Biografías literarias latinas*, Madrid, Gredos, 1985.
- VALENCIA, Pedro de, *Carta a Góngora en censura de sus poesías*, ed. de Manuel M^a. Pérez López, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- VEGA, Lope de, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, en *Epístolas de La Filomena de Lope de vega*, ed. de Pedro Conde Parrado, proyecto Góngora Pólemos, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope].
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. «Qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura, 1992.
- VILLAR, Francisco del, *Carta de Don Francisco del Villar al Padre Maestro fray Joan Ortíz, ministro de la Santísima Trinidad en Murcia. Sobre la carta pasada de los Polifemos*, en Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, ed. de Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, vol. I, década primera, carta 9, págs. 164-175.



EL VERSO LIBRE. HISTORIA DE UN MALENTENDIDO

Antonio CARREIRA
CECE (España)
a.carreira@telefonica.com

Recibido: 6 de enero de 2018
Aceptado: 16 de enero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5E2018>

RESUMEN:

En este artículo se cuestiona la naturaleza rítmica del verso libre a partir de varios poemas de Francisco Manuel de Melo, escritos sin rima ni ritmo regular, y escandidos por la puntuación, lo que hace del portugués el primer poeta en usar el verso libre en una lengua románica. Entre los poemas estudiados se incluye la reproducción de un grabado con el caligrama *Pyramide solenne que se leuanta immortal à immortalidade de nossa Minerua*, que no figura en las ediciones modernas de las obras de Melo.

PALABRAS CLAVE:

Verso libre; métrica; Francisco Manuel de Melo; *A Viola de Talia*; grabado.



ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 5 (2018): 139-155

FREE VERSE. HISTORY OF A MISUNDERSTANDING

ABSTRACT:

This article discusses the rhythmic nature of free verse in several poems by Francisco Manuel de Melo, written without rhyme or regular rhythm, and marked by punctuation, a fact that reveals Melo as the first poet to use free verse in a Romance language. Among these poems is the reproduction of an engraving with the calligram *Pyramide solenne que se leuanta immortal à immortalidade de nossa Minerua*, which is not included in modern editions of Melo's work.

KEYWORDS:

Free Verse; Metrics; Francisco Manuel de Melo; *A Viola de Talia*; Engraving.



Mucho es lo que se ha escrito sobre el verso libre en los últimos tiempos, y esa bibliografía está cómodamente reunida y comentada en dos obras fundamentales: *El verso libre hispánico*, de Isabel Paraíso (1985), y la *Historia y teoría del verso libre*, de Victoria Utrera Torremocha (2010). Tanta discusión indica, por un lado, que la cosa no es sencilla, y por otro, que dista de haber acuerdo en torno a sus problemas. No siendo especialistas en la materia, hoy solo pretendemos aportar algún dato desconocido a la historia de esa forma métrica, y también alguna conjetura, que enlaza con lo expuesto en un trabajo anterior (Carreira, 2010).

Si se pregunta a alguien ajeno a la Filología, incluso a un poeta joven, qué entiende por verso libre, probablemente su respuesta sería que la palabra lo dice: según el *Diccionario* de la Real Academia Española, tal verso es el «que no está sujeto a rima ni a metro fijo y determinado» (*DRAE*, s. v. *verso libre*). Con esto, según supo ver Eliot hace mucho, se aclara únicamente lo negativo del verso, lo que no es¹. Pero como el sintagma *verso libre* consta de dos palabras, necesitamos definir también la otra: qué es verso. El mismo *Diccionario* lo hace así: «Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia» (*DRAE*, s. v. *verso*). Y en la prudente restricción, el concepto de cadencia viene a significar: «Ritmo o repetición de determinados fenómenos, como sonidos o movimientos, que se suceden con cierta regularidad» (*DRAE*, s. v. *cadencia*). Por tanto, estamos ante un *oxymoron* o *contradictio in terminis*, ya que verso libre designaría un verso que no es verso, mejor dicho, que no puede serlo, porque si lo fuera, dejaría de ser libre. Un experto en la materia, Tomás Navarro Tomás, lo vio claro: «El único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo. Por lo menos en este punto, se reconoce que el verso libre no es enteramente libre» (1974 [1956]: 454-455)². Aunque a la hora de explicar cuál es el ritmo que subsiste, la claridad se esfuma un poco:

El factor que coordina artísticamente las palabras en sus grupos respectivos se funda en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra. [...] Con mayor riesgo que cualquier metro de forma definida y corriente, el verso libre pierde su virtud si sus cambios, divisiones y movimientos carecen de ritmo perceptible o resultan vanos e injustificados en el

¹ «Si el *vers libre* fuera una forma auténtica de versificación, tendría una definición positiva. Y solo puedo definirlo por cualidades negativas: 1) carencia de estructura formal; 2) carencia de rima; 3) carencia de metro» (Eliot, 1955: 245). Las «Reflections on *Vers libre*» son de 1917.

² Algo similar afirmaba A. Alonso (1951 [1940]: 80): «En este verso libre no todo es libertad, así como en el verso tradicional no todo es sujeción».

desarrollo de la composición... Verso propiamente libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta.

En este último pasaje no sabemos por qué Navarro alude al hermetismo, algo tocante a la forma del contenido, no de la expresión. Además, desearíamos también saber lo que es «ritmo propio, adecuado y espontáneo», conceptos algo impresionistas. En un libro posterior, añade que en el verso libre «los acentos prosódicos de los conceptos principales dan lugar a grupos rítmico-semánticos que se suceden con relativo compás» (Navarro Tomás, 1959: 71)³. En cuanto a la historia, Navarro nos informa de que el verso libre nació con Walt Whitman a mediados del siglo XIX, y fue practicado por simbolistas franceses como Émile Verhaeren, Gustave Kahn y Jules Laforgue, mientras que en español señala un precedente en Rosalía de Castro, e intentos en Martí y Darío. El poema de Rosalía («No subas tan alto, pensamiento loco», perteneciente a *En las orillas del Sar*, 1884), si bien oscila algo en la medida de sus seis versos, en cambio conserva la asonancia en los pares⁴. Algo similar podría haber señalado en *Castalia bárbara*, del boliviano Jaimes Freyre, un poco posterior (1899), pero sus poemas amétricos conservan también la rima, incluso consonante, a la manera del último Laforgue, por lo que tampoco se pueden calificar de libres. Los dos ejemplos que Navarro trae de Martí son dos poemas algo informes, con tendencia marcada al endecasilabismo y rima ocasional (1959: 154-157). Menciona también «El país del sol», incluido por Rubén Darío en *Prosas profanas* (1896), pero la forma de tal poema es prosa rítmica, con rimas y estribillos internos y externos (Navarro Tomás, 1959: 107). «Heraldos», del mismo poemario, sí parece haberse liberado de metro y rima, a la manera de su modelo, un poema de Eugénio de Castro, quien con su libro *Horas*, de 1891, «entró de lleno en el versolibrismo» (Navarro Tomás, 1959: 64); sin embargo, para Darío, «puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal» (Utrera Torremocha, 2010: 79-80). Las dos odas que cita de Santos Chocano, son de 1912 y 1917, cuando ya habían pasado el futurismo y otras vanguardias; el propio poeta las define como «prosa envuelta en verso» (*Oda continental*), aunque mantienen escrupulosamente la asonancia en los pares, cosa que no percibió Navarro Tomás. Y el poema que cree de Nervo («Música orgullosa de la tempestad»), no es suyo sino de Whitman, traducido por el poeta mexicano en 1904. Todos ellos estarían mejor en el apartado que

³ Nada nuevo añade al asunto Baehr (1970).

⁴ Sobre este poema véase Paraíso (1985: 151-152).

reserva para el verso semilibre, un verso que busca la libertad sin acabar de encontrarla.

En un trabajo reciente hemos recordado que, según nuestras noticias, don Francisco Manuel de Melo (1608-1666) es el primer poeta románico en usar el verso libre (Carreira, 2013). Sin mucha investigación al respecto, nos sorprende que no lo mencionen los estudiosos del asunto, e incluso lo hayan pasado por alto especialistas en Melo como Edgar Prestage, Hernani Cidade, Bernat Vistarini, Estruch Tobella o Pedro Serra. El primero en advertirlo parece haber sido António Correia de Almeida e Oliveira en su antología de *As Segundas Tres Musas*, de Melo, donde, tras denunciar la artificiosidad e insinceridad del poema *As Ánsias de Daliso*, del que selecciona breves extractos, concluye diciendo que «é un curioso exemplo de versilibrismo, tão do gosto dos poetas modernistas» (Correia de Almeida e Oliveira, 1945: 72). Diez años después, António José Saraiva y Oscar Lopes, exaltan el virtuosismo y gusto por la innovación formal de Melo, que llegó «até o poema em verso livre, sem rima nem ritmo regular, escandido de acordo com as pausas da pontuação, que por isso mesmo dispensa, como muitos poetas actuais» (1966 [1955]: 457). Como se ve, apenas merece atención que el autor de más de 600 poemas en dos lenguas y en todos los metros y estrofas conocidos, de pronto, en la segunda mitad del siglo XVII, sin justificación de ningún tipo, componga y publique dos poemas en verso libre, uno de ellos con más de 700. De todo ello el lector puede sacar dos conclusiones igual de falsas: la primera, que tal cosa carece de importancia, o si tiene alguna es gracias a que, dos siglos más tarde, los poetas modernos adoptaron el verso libre, puntuado o sin puntuar; y la segunda, que el verso libre ha caído del cielo, como si fuera el maná, y Melo se limita a recogerlo. El único crítico que parece haber justificado la extraña forma métrica de *As Ánsias de Daliso* es José V. de Pina Martins (1974, en especial las págs. 145-149), cuando afirma que el autor se alza contra la elaboración formal precisamente en un poema cuyo contenido es mostrar el dolor al desnudo, sin ningún cálculo ni adorno, casi como un llanto o un gemido:

Como começarey a fallar de minha dor
se ella não tem princípio
como acabarey de fallar della,
se ella não ha de acabar-se
bons sinais para eterna
E que diria eu de cousa tão contra mi
se de mi não sey o que diga
mas bem saberey
porque a minha dor he eu mesmo
O melhor que ella tem

foi deixarme desta maneira
ja que fui para tão pouco
que me deixei ficar
Quem vir que sinto
diga que não fallo
sopena de que quem ouvir que fallo
diga que não sinto⁵.

(Melo, *Obras métricas. Talia*, pág. 170)

Así arranca la «idea fúnebre». En todo el pasaje solo hay una coma y un punto, aunque presenta cierto amago de división, marcada por la mayúscula inicial en verso con sangría inversa, formando grupos de entre cuatro y cinco versos, que luego se amplían a trece, catorce o más. En cuanto a los versos mismos, la medida de este fragmento es: 14-7-10-8-7, 14-9-6-9, 7-9-8-7, 5-6-11-6, 10-5-7-11, 6-7-11-9. Hay seis heptasílabos, cuatro eneasílabos, cuatro hexasílabos, tres endecasílabos, dos decasílabos, dos octosílabos y dos pentasílabos; más adelante se encuentran tetrasílabos y trisílabos; nada, pues, que recuerde ningún ritmo clásico, y tampoco asomos de rima, excepto en el cuarto grupo de versos, donde el quiasmo la provoca. En realidad, por si fuera poco la lectura, que hubo de dejar atónitos a los lectores, el mismo poeta se encarga de calificar su empresa dos páginas después:

Concertos fora
adornos longe
conceitos a propósito
cláusulas atiladas
fogo em tudo
fique-se a elegância
para linguagem das mentiras
e fiquem só as penas
as ânsias, os suspiros
para eloquência trágica
de minhas verdades.

(Melo, *Obras métricas. Talia*, págs. 172-173)

Este pasaje metapoético indica lo que el nuevo verso no debe ser para ajustarse al contenido de un planto fúnebre. De nuevo en la descripción predominan los elementos negativos sobre los positivos, tal como había señalado Eliot, a quien pertenece también esta sentencia, que viene como un guante al

⁵ El volumen tiene tres numeraciones, una para *Las tres musas del Melodino* (Melpómene, Erato, Polimnia), otra para *As segundas tres musas do Mellodino* (Calliope, Euterpe, Talia), que contienen la poesía portuguesa, y la última para *El tercer coro de las musas del Melodino* (Clío, Terpsícore, Urania).

poema que estudiamos: «Una forma métrica distinta es también un modo diferente de pensar» (1967: 170). En este caso, Melo deja a un lado la definición que en otro lugar pone en boca de Lipsio: «as palavras boas e em boa ordem é a mesma poesia» (Melo, *Hospital das letras*, en *Apólogos dialogais*, II, pág. 125), porque «a boa ordem» es o solía ser precisamente el resultante de someter las «buenas palabras» al ritmo del verso clásico. La nota portuguesa que «Il Melodino» añade tras la dedicatoria en italiano, traducida, reza así: «En este nuevo modo de composición, que no es Prosa ni es Verso, no se observa ninguna de las habituales reglas de puntuación, porque, como se verá, toda la Obra consta de periodos distintos» (*Obras métricas. Talia*, pág. 169). No dice que siga siendo poesía, pero se sobreentiende. Tampoco se ve por qué la variable extensión de las frases impide la puntuación normativa, que solo aparece de vez en cuando; habrá que admitir, con Saraiva y Lopes (1966 [1955]: 457), que el poeta para puntuar usa la pausa versal, y de esa manera su «nuovo poema, tanto nella lingua quanto nel dolore portoghese» (Melo, *Obras métricas. Talia*, pág. 168), viene a ser lo más parecido a una letanía. Con lo dicho queda clara la intención de Melo en el caso concreto de *As Ánsias de Daliso*, cualquiera que sea el éxito del invento, que el propio autor tenía en bastante estima. En la dedicatoria, aprovechando la atribución a Daliso, lo califica de algo «extraordinario y verdaderamente exquisito por el afecto y la novedad de su estilo, nunca visto en el número de tantos autores» (*Obras métricas. Talia*, pág. 169, trad. nuestra).

La novedad se extiende solo al poema que sigue en las *Obras métricas*, con este epígrafe: «Don Francisco Manuel, como sabe, engrandece os versos deste liuro neste elogio» (*Obras métricas. Talia*, pág. 193). He aquí su final:

Nunca a famosa Athenas
 jamais a grande Roma
 se virão tão altamente reprimidas
 desses antigos Vates
 que as moderarão
 que as emendarão
 Ó Lisboa
 ô Lusitânia ô Espanha ô Europa ô Mundo
 tal doutrina
 tal graça
 nunca esqueças
 o Nome viva
 a Pátria
 em veneráveis cultos
 no útil
 no deleitoso
 goze
 prepare-lhe

por cada emmenda
 por cada deleite
 famosa soberana immortal Pira.
 Fique eterno premiado aplaudido
 este sempre melhor
 posto que nosso
 Juvenal Portuguez
 Marcial Callense
 sôbolla Fama
 a par da Memória
 sírvão-lhe de azas
 as sonoras folhas
 deste Volume.
 (Melo, *Obras métricas. Talia*, pág. 197)

Se trata, pues, de un poema laudatorio, compuesto de 148 frases de dos, tres, cuatro y así hasta catorce sílabas, para alabar un libro nonnato y presumiblemente satírico del poeta portuense Jorge da Câmara (1619-1649), a quien, sin nombrarlo, llama gentilhomme de la cámara de Apolo, Juvenal portugués y Marcial «callense»⁶. Hoy, tras las *Odas elementales* de Neruda y melopeas similares, a nadie sorprende tal serie de frases entrecortadas. Pero si superamos la visión anacrónica, debemos aceptar que Melo estaba adelantando en doscientos años la revolución métrica nacida, según se admite comúnmente, con Walt Whitman. Una revolución que Melo, hijo de española y portugués, y pese a ser como poeta mucho más prolífico en castellano, reservó para dos piezas de su *Talia* lusitana. Lástima que no haya sido más explícito respecto al origen y las intenciones de su nueva métrica, que, a juzgar por dos poemas tan diversos, parece apta para cualquier asunto. Sea como sea, hay que preguntarse cómo un poeta mediano, de ideología y estética conservadoras, pudo romper con

⁶ No sabemos la fecha de los poemas recogidos en *A viola de Talia*, aunque en carta de 7 de mayo de 1649 Melo dice tener ya «um volume de versos portugueses, e tanto, que parecem escritos há duzentos anos» (*Cartas familiares*, pág. 249). Tampoco hubo en aquel siglo edición alguna de Câmara, pero la fecha del segundo poema puede vislumbrarse gracias a Barbosa Machado: «Ao tempo que preparava as suas obras poéticas para a impressão o arrebato inprovisamente a morte a 31 de julho de 1649» (*Bibliotheca Lusitana Histórica...*, II, pág. 796a). Melo y Câmara se trataban ya en 1638, como demuestra la núm. 21 de las *Cartas familiares* de don Francisco, quien recuerda a su amigo difunto en la núm. 414, de 1650 (Melo, *Cartas familiares*, págs. 73 y 414). Ana Martínez Pereira, en el prólogo a la reciente edición de *Obras Métricas*, atribuye *As Ánsias de Daliso* a Jorge da Câmara, sin dar explicaciones (2006: pág. xlvii). En cualquier caso, el elogio a Câmara solo puede ser obra de Melo. Correia de Almeida de Oliveira, desorientado por la frase del epígrafe («engrandece os versos deste livro»), cree que el poeta encomia sus propios versos, lo que carece de sentido en alguien que, al enviar sus primeras *Musas*, dice esto: «Vai o Melodino, que Melo Indino dissera melhor» (carta 318, Melo, *Cartas familiares*, pág. 320). La reciente editora de Câmara, Elsa Pereira, lo ha entendido correctamente, ya que pone el poema de Melo al frente de la obra, y no incluye en ella *As Ánsias de Daliso* (2007: 127-133).

todo y convertirse en *enfant terrible* situando su bomba entre unos madrigales jocosos de estilo *corriqueiro* y una loa en octavas reales a una comedia de Job para la profesión de una monja. No fue más audaz Arnold Schoenberg en 1908 cuando abolió la tonalidad en el *finale* de su segundo cuarteto de cuerda, op. 10. La diferencia, aparte otras obvias, es que Schoenberg siguió su marcha volviendo la música del revés hasta el fin de su vida, mientras que Melo se olvidó de su experimento y regresó a los metros de siempre.

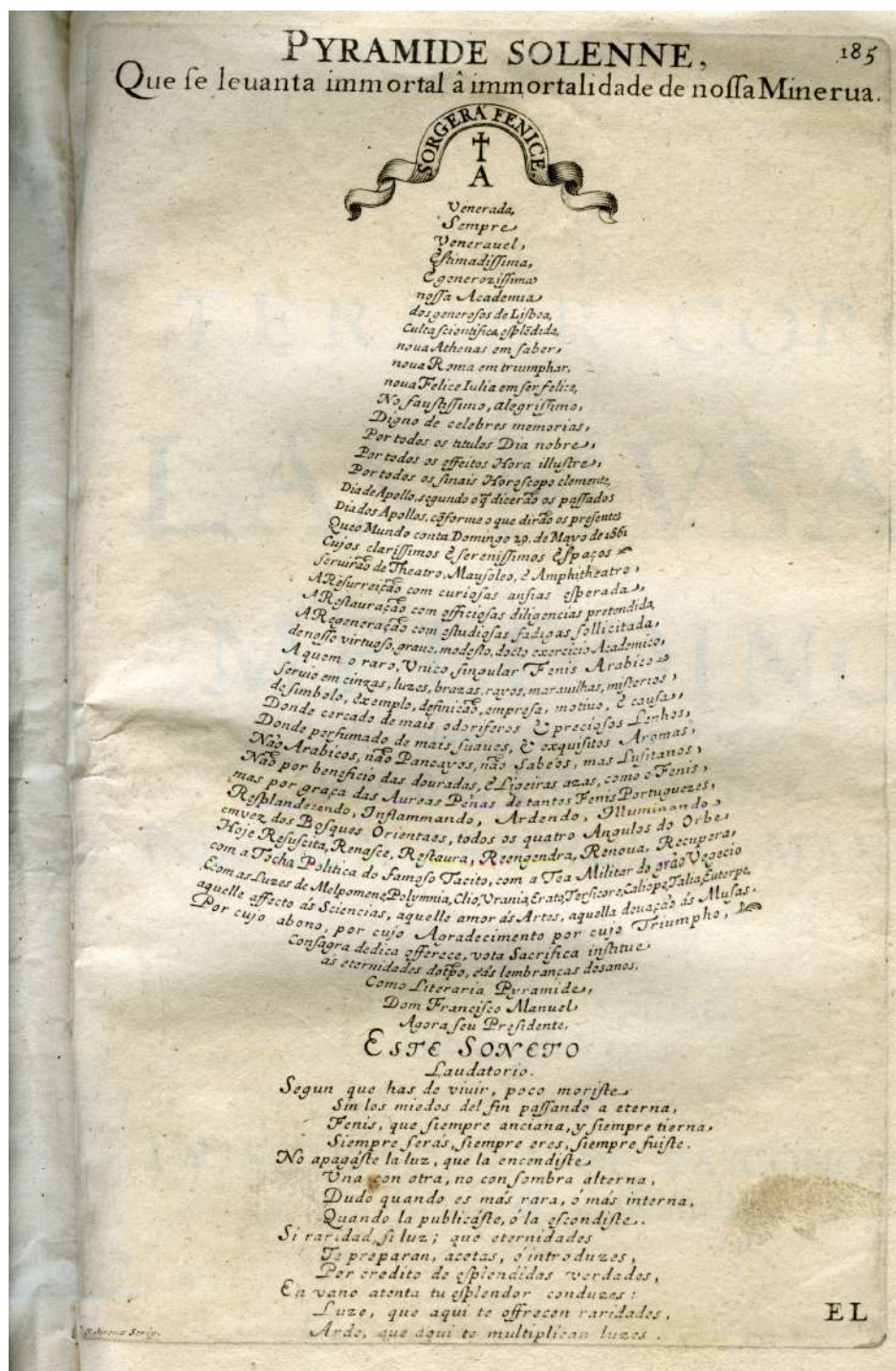
Al observar de cerca estos poemas, también se descubre que sus versos —llamémosles así— tienden a ser frases o unidades sintácticas a veces llamadas unidades melódicas. Amado Alonso en un estudio pionero asentó que «el ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento», porque, como precisa algo antes, «el ritmo interior de la poesía libre no es sin más el de la prosa, pero se apoya en él» (1951 [1940]: 81). En el caso de Melo, se apoya tanto que casi se identifica con él, aunque, a medida que el poema avanza, se van encontrando sintagmas aislados que no acaban de cuajar en frases hechas: por ejemplo, «e com tudo», «e he certo que seria», «e a minha verdade», «porque contra mi», «algũa cousa», «afligiste», «quando he certo», «o cubra», «purificando», «mas diria», etc. Melo comienza, pues, ceñido a la prosa en renglones desiguales —un procedimiento que antes denominamos letanía—, y poco a poco se va despegando de ella, haciéndose dueño del nuevo lenguaje hasta convertirlo en lo que entendemos por verso libre. Algo que no puede haber salido de la nada sino de la intuición, acaso prematura, de que era posible un tipo de verso amétrico y sin rima que, según su declaración inicial, estuviese a medio camino entre el verso y la prosa, y cuya diferencia, si es palmaria respecto al verso clásico, no lo es tanto respecto a la prosa sino por la existencia de pausas versales, que a veces son simples pausas visuales. Dicho de otro modo, un lenguaje cuya naturaleza descubre más la vista que el oído, aunque en el verso antiguo o moderno siempre hay un factor léxico-sintáctico que nos da a entender que no estamos ante lenguaje denotativo. Por poner un ejemplo esgrimido alguna vez, la frase «doctor en Medicina y Cirugía», aunque endecasílabo heroico, no por ello es poesía; y al contrario, una guía telefónica es un conjunto de líneas desiguales sometidas a un orden estricto de apellidos y nombres seguidos de un número, y no por ello decimos que está en verso libre.

Pero *A Viola de Talia* nos reserva todavía una sorpresa. Las páginas finales de esta musa lusitana contienen cuatro discursos que Melo pronunció en la *Academia dos Generosos* en las cinco ocasiones que le correspondió presidirla.

El primero y el segundo están en prosa. El tercero consta de una breve introducción y 6 octavas reales. El cuarto incluye un soneto en castellano. El quinto y último, pág. 285 (numerada por error 185), falta en algunos ejemplares, porque es un grabado titulado *Pyramide solenne que se leuanta immortal à immortalidade de nossa Minerua*⁷. El tal grabado contiene un caligrama, que representa un arbolillo sobre un tiesto, o un obelisco, pues una pirámide sería demasiado inestable en esa base. El objeto en cuestión, al que llamaremos árbol para simplificar, está formado por líneas en portugués, y el tiesto es un soneto castellano, todo ello cuidadosamente caligrafiado. Sabemos que tampoco el caligrama es invento de Apollinaire, porque ya existe en la *Antología griega*. Lo que nos interesa ahora es el árbol piramidal. Prescindamos también del banderín que lo corona con la inscripción «Sorgerà fenice», que viene de un verso de Guarini⁸. Edgar Prestage, al hablar de la actividad académica de Melo, y mencionar el quinto discurso, dice solo esto: «Em seguida, D. Francisco reproduz em forma de pyrámide a oração que fez na sua quinta presidência com um Soneto laudatório por base» (1914: 317). Sin embargo, tal discurso adopta una disposición peculiar: una serie de 45 frases que al principio son simples palabras, luego sintagmas, frases y oraciones cada vez mayores o menores según el diseño. Si fuese solo prosa en forma de conífera, a fin de renglón podría haber no solo frases inacabadas, sino incluso palabras partidas (recuérdese que el dibujo está hecho a mano), pero tal cosa no sucede. El poeta, que en un momento inserta la fecha exacta de 1661, tuvo cuidado de que tras cada línea pueda haber una pausa mayor o menor, por tanto estaríamos ante otro verso libre en portugués como los anteriores, solo que con metro no aleatorio sino sujeto al efecto visual, lo que se ha llamado desde la antigüedad versos ropálicos. He aquí su textura:

⁷ Tal vez por ello no aparece en *A experiência do prodígio*, de Ana Hatherly (1983: figs. 32 y 85-88), que incluye pirámides y poemas ropálicos, desgraciadamente sin fecha, aunque el primero procede del Brasil, donde poco antes había estado Melo.

⁸ Es el final del madrigal «Una farfalla cupida e vagante» que completo dice: «Morrà farfalla e sorgerà fenice». Guarini, autor entonces muy famoso, publicó sus *Rime* en Venecia, 1598. Este madrigal lo cita Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XVII.



A
 venerada,
 veneráuel,
 estimadissima,
 e generosissima
 nossa Academia
 dos generosos de Lisboa
 culta científica esplêndida,
 noua Athenas em saber,
 noua Roma em triumphar,
 noua felice Júlia em ser felice,
 no faustíssimo, alegríssimo,
 digno de célebres memórias,
 por todos os títulos Dia nobre,
 por todos os effeitos Hora illustre,
 por todos os sinais Horôscopo clemente,
 dia de Apollo, segundo o que disserão os passados
 dia dos Apollos, conforme o que dirão os presentes
 que o Mundo conta Domingo 29 de Mayo de 1661
 cujos claríssimos e sereníssimos espaços
 servirão de Theatro, Mausoleo e Amphitheatro,
 à Resurreição com curiosas ânsias esperada,
 à Restauração com officiosas diligências pretendida,
 à Regeneração com estudiosas fadigas sollicitada,
 de nosso virtuoso, graue, modesto, docto exercício académico
 a quem o raro, único singular Fenis Árábico
 seruiu em cinzas, luzes, brazas, rayos, marauilhas, mistérios
 de símbolo, exemplo, definição, empresa, motiuo e causa,
 donde cercado de mais odoríferos e preciosos lenhos,
 donde perfumado de mais suaues e exquisitos aromas
 não arábicos, não pancayos, não sabeos, mas lusitanos
 não por beneficio das douradas e ligeiras azas, como o Fenis,
 mas por graça das Áureas Penas de tantos Fenis Portugueses,
 resplandecendo, inflammando, ardendo, illuminando,
 em vez dos bosques orientaes, todos os quatro Ângulos do Orbe,
 hoje resuscita, renasce, restaura, reengendra, renoua, recupera
 com a tocha política do famoso Tácito, com a tea militar do grão Vegécio,
 e com as luzes de Melpómene, Polýmnia, Clio, Vránia, Erato, Tersícore, Calíope, Talia, Euterpe
 aquelle affecto às Sciências, aquelle amor às Artes, aquella deuoção às Musas.
 Por cujo abono, por cujo agradecimento, por cujo triumpho
 consagra dedica offerece, vota sacrifica institue
 às eternidades do tempo, e às lembranças dos anos
 como literária pyrâmide
 Dom Francisco Manuel
 agora seu Presidente
 ESTE SONETO

laudatório⁹.

En toda la pirámide solo hay dos oraciones, una de ellas probablemente la más larga de la lengua portuguesa. Es obvio que tal sintaxis no puede corresponder a un discurso pronunciado con la prosodia normal; basta ver las líneas que encierran cuatro gerundios, seis verbos flexionados en presente de indicativo, los que contienen puros sinónimos o el nombre de las nueve musas. Si el texto llegó a leerse, sin duda tuvo que ser escandido haciendo las pausas finales, de modo que la diferencia con la prosa normal quedase perfectamente marcada.

¿Dónde puede haber encontrado Melo ese tipo de verso, desnudo de todo elemento rítmico que no comparta con la prosa? A nuestro juicio, responde a esta pregunta el malentendido que enunciamos al principio: poesía latina en sus principales manifestaciones de poesía bíblica, puesto que estaba prohibido verterla al vulgar; poesía clásica, de estudio obligatorio en la universidad; y poesía neolatina, practicada por los humanistas. De las tres, la tercera se dejó en su latín para doctos, pero fue frecuente en justas, academias, poemas laudatorios y todo tipo de inscripciones; la segunda fue objeto de traducción, siempre en metro clásico; y la primera, que en el inglés del siglo XIX inspiró el versículo de Whitman, en España dio lugar a la dicción tonto-bíblica, según la denominó Galdós y recuerda Cernuda (1957: 40), pero no cuajó en nada poético sustancial, puesto que el versolibrismo nos llegó por otra vía¹⁰. Nadie discute el valor de la literatura bíblica, latino-clásica o neolatina; lo discutible es la percepción de la música en las dos últimas. Para Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, II, pág. 92), «podría ser que la música y la poesía fueran una misma cosa, o tal vez dos cosas que se necesitan mutuamente como la boca y el oído, pues la boca no es más que un oído que se mueve y que contesta». Si esto es así, como creemos, el malentendido consiste en que durante siglos los poetas han estado leyendo y componiendo poemas cuya música no podían escuchar, o, mejor dicho, que escuchaban mal, como si fuera prosa. No hace falta recordar que ya

⁹ He aquí el soneto, modernizadas ortografía y puntuación: «Según que has de vivir, poco moriste, / sin los miedos del fin pasando a eterna, / Fénix, que siempre anciana y siempre tierna, / siempre serás, siempre eres, siempre fuiste. / No apagaste la luz, que la encendiste, / una con otra, no con sombra alterna, / dudo cuándo es más rara, o más interna, / cuándo la publicaste o la escondiste. / Si rareza, si luz, qué eternidades / te preparan, acetos o introduces / por crédito de espléndidas verdades. / En vano atenta tu esplendor conduces: / luce, que aquí te ofrecen rarezas, / arde, que aquí te multiplican luces».

¹⁰ Lo más próximo que hemos encontrado en Galdós es el eclesiástico don Cristóbal de Pipaón y Landázuri, a quien habían dado «fama de poeta varias composiciones religiosas de estilo tontopindárico. La lira de don Cristóbal cantaba asuntos bíblicos con estro semejante al volar de un pato, con engarabitada sintaxis y terminachos pedantescos... Se hacía muy de rogar para dar a la estampa sus bíblicas, retumbantes y huecas majaderías» (*España sin Rey*, cap. II, pág. 779b).

antes de Commodiano se había perdido la capacidad de pronunciar y percibir las diferencias cuantitativas en que se basa la prosodia latina. El mismo Menéndez Pelayo reconoce que el verso de los poetas cómicos «por su misma libertad y desenfado nos suena como prosa» (1944: 106). Pero no son las causas la libertad y el desenfado, sino que al oído románico le resulta imposible reconocer verso donde han desaparecido sus elementos esenciales. Lo mismo ocurre en las odas de Horacio, cuyos metros son irreproducibles en lenguas modernas. Lo único que subsiste de la métrica latina es el verso adónico, presente al fin de hexámetros y pentámetros, ya que en las lenguas acentuales se sustituye, falseando su naturaleza, por esdrújulo + llana. Los demás metros latinos tenían que sonar como prosa, incluso cuando se pronunciasen bien sus consonantes y diptongos; sin el falso adónico como remate, de no hacerse una pausa fuerte, era imposible saber que el verso había terminado¹¹. Por tanto, se puede concluir que los poetas neolatinos y sus lectores, durante siglos, se han encontrado en situación análoga a la del personaje de Molière, escribiendo y escuchando prosa cuando pensaban hacerlo en verso, o, si se prefiere, estaban ante un verso libre *avant la lettre*, cuando creían estar ante verso cuantitativo. No puede sorprender que alguien como Melo, llegado un momento, se preguntara por qué no había de ser posible en lengua vulgar lo que era normal en el latín culto.

Antes hemos mencionado un verso «desnudo de todo elemento rítmico que no comparta con la prosa». Poco tiempo se necesita para aclarar este requisito: la cantidad, cuando la hubo, los acentos, las repeticiones, el ritmo interior, en suma, las figuras de lenguaje y de pensamiento, existen en la prosa, hasta el extremo de que sus primeras regulaciones se hicieron sobre discursos forenses y el resultado se llamó Retórica. Nunca fueron exclusivos del verso. Si prescindimos del cómputo silábico, del acento en lugar fijo y de la rima, como hace el verso libre, solo queda un elemento privativo: la pausa versal. Y no faltan ejemplos modernos en que esta misma se ve negada poniendo a fin de verso una conjunción o preposición, es decir, una palabra átona que enca balga sobre el verso siguiente e impide la pausa. Después de tales maniobras, creer que el verso sigue siendo verso equivale a sostener que la música despojada de notas y ritmo sigue siendo música. De ahí que Eliot, una vez más, opine que «cualquier cosa que pueda decirse lo mismo en prosa se dice mejor en prosa» (1955: 161), pues «bajo el nombre de verso libre se ha escrito muchísima

¹¹ Véase esto con mayor detalle en Carreira (2010).

prosa mala» (Eliot, 1959: 31). La pena es que no haya explicado en qué consiste la diferencia¹².

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 1940, 2.^a ed., Buenos Aires, Suramericana, 1951.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- CÂMARA, Jorge da, ...*Apesar dos pedantes que me afeiam...* Opúsculo para Jorge da Câmara, ed. de Elsa Pereira, München, Meidenbauer, 2007.
- CARREIRA, Antonio, «Las traducciones de poesía clásica en castellano y la colisión de las métricas», en *Testi classici nelle lingue moderne. Primo Colloquio «Roberto Sanesi» sulla traduzione letteraria*, ed. de Renzo Cremante, Francesca M. Falchi y Lia Guerra, suplemento al número 52 de *Il Confronto Letterario*, Pavía, 2010, págs. 47-59.
- , «Un quevediano gongorino: don Francisco Manuel de Melo», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, ed. de Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, págs. 11-34.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- CORREIA DE ALMEIDA E OLIVEIRA, Antonio, ed., Francisco Manuel de Melo, *As segundas Tres Musas*, Lisboa, Livraria Clássica, 1945.
- DRAE. Véase Real Academia Española.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix & Barral, 1955.
- , *Sobre la poesía y los poetas*, trad. de María Raquel Bengolea, Buenos Aires, Sur, 1959.

¹² Esto es lo más que puede sacarse de sus reflexiones: «No existe una división entre verso conservador y verso libre, porque solo hay versos buenos, versos malos y el caos» (Eliot, 1967: 252). Si el caos se distingue con nitidez, en cambio la calidad de los versos libres, por desgracia, parece depender más de la apreciación subjetiva.

- , *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967.
- HATHERLY, Ana, *A experiência do prodígio. Bases teóricas e Antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana Histórica...*, II, Lisboa, Ignácio Rodrigues, 1747.
- MARTINS, José V. de Pina, «A poesia de D. Francisco Manuel de Melo», *Brotéria*, abril, julho e setembro de 1967. Recogida en JVPM, *Cultura portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1974, págs. 95-151.
- MELO, Francisco Manuel de, *Obras metricas de don Francisco Manuel*, León de Francia, Horacio Boessat y George Remeus, 1665.
- , *As segundas Tres Musas*, ed. de António Correia de Almeida e Oliveira, Lisboa, Livraria Clássica, 1945.
- , *Apólogos dialogais*, ed. de José Pereira Tavares, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1959, 2 vols.
- , *Cartas familiares*, ed. de Maria da Conceição Morais Sarmiento, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- , *Obras Métricas*, ed. de Ana Martínez Pereira, Braga, APPACDM, 2006.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, VI, Santander, Aldus, 1944.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.
- , *Métrica española*, 1956, 4.^a ed., Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974.
- NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, II, trad. de Eustaquio Barjau, 2.^a ed., Madrid, Nacional, 1981.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.
- PEREIRA, Elsa, ed., Jorge da Câmara, *...Apesar dos pedantes que me afeiam... Opúsculo para Jorge da Câmara*, München, Meidenbauer, 2007.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obras completas*, III, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1941.

PRESTAGE, Edgar, *D. Francisco Manuel de Melo. Esboço biográfico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

SARAIVA, António José y Oscar LOPES, *História da Literatura portuguesa*, 1955, 5.^a ed., Porto, Empresa Lit. Fluminense, 1966.

UTRERA TORREMOCHA, Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC, 2010.



MÉTRICA Y MARCAS DE SEGMENTACIÓN EN LOS AUTOS SACRAMENTALES AUTÓGRAFOS DE LOPE¹

Daniele CRIVELLARI
Università di Salerno (Italia)
dcrivellari@unisa.it

Recibido: 16 de diciembre de 2017

Aceptado: 23 de febrero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5F2018>

RESUMEN:

Este trabajo presenta inicialmente un análisis detallado de la estructura métrico-dramática de los dos autos sacramentales autógrafos de Lope hoy conservados, *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*. A partir de algunas consideraciones sobre la organización estructural de estos dos textos, sobre todo a través del uso de la herramienta polimétrica por parte del Fénix, el artículo se centra en la segunda parte en la evaluación de las marcas de segmentación que se encuentran en los autógrafos. El objetivo es tratar de averiguar los significados de las rayas que Lope empleaba sistemáticamente para deslindar los bloques de la acción dramática.

PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; autos sacramentales; métrica y estructura dramática; marcas de segmentación.



¹ Este trabajo se enmarca en las actividades del Proyecto PRIN Bando 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», dirigido por Fausta Antonucci.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 5 (2018): 157-179

METRICS AND SEGMENTATION MARKS IN LOPE DE VEGA'S AUTOGRAPH *AUTOS SACRAMENTALES*

ABSTRACT:

This article initially presents a detailed analysis of the metric-dramatic structure of the two extant autograph *autos sacramentales* by Lope de Vega, *Obras son amores* and *Las hazañas del segundo David*. Departing from some considerations about the structural organization of these two texts, mainly using Lope's polimetry as a guiding tool, this article focuses in its second part on evaluating the segmentation marks that we find in the holographic texts. Our goal is to find out the meaning of the lines that Lope systematically used to divide different blocks in the dramatic action of his plays.

KEYWORDS:

Lope de Vega; *Autos sacramentales*; Metrics and dramatic structure; Segmentation marks.



El punto de arranque del presente trabajo es un estudio que empecé hace un lustro más o menos, y que dio su primer fruto con la publicación de una monografía titulada *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis* (Crivellari, 2013). En ese volumen analicé los autógrafos de las comedias del Fénix para tratar de desentrañar los significados de las marcas —principalmente rayas de distintos tipos— que se encuentran en todos y cada uno de sus autógrafos teatrales. El análisis dejó en claro que esas líneas sí desempeñan varias funciones, funciones que cobran sentido sobre todo al considerarlas en relación con el armazón métrico-estructural de la comedia. Esto, en mi opinión al menos, permitió demostrar, en primer lugar, la necesidad de observar detenidamente los autógrafos, también a la luz de las herramientas hermenéuticas y filológicas que han ido desarrollándose en los últimos años; en segundo lugar, y aun prescindiendo de la posibilidad de poder contar con manuscritos de los comediógrafos barrocos (una posibilidad que desgraciadamente no siempre tenemos), quedó corroborada la validez y la importancia de la segmentación como método para acercarse al texto dramático áureo, yendo más allá de las escuetas sinopsis métricas con las que tan a menudo se suelen concluir las introducciones a las ediciones críticas.

El sucesivo hallazgo de otro manuscrito autógrafo de Lope que parecía haberse perdido allá por los años 30 del siglo pasado, el de la comedia hagiográfica *Barlaán y Josafat*, me brindó la posibilidad de poner a prueba las conclusiones a las que había llegado en mi trabajo anterior, comprobando si esa «semántica de las líneas» (Crivellari, 2013: 105) de la que hablaba a propósito de los demás autógrafos lopescos seguía teniendo validez también a la luz de este nuevo testimonio.

Lo que me propongo hacer en las próximas páginas es llenar una laguna en lo relativo al análisis de los autógrafos de Lope, concretamente ocupándome de los autos sacramentales escritos de su puño y letra que han llegado hasta nosotros². El corpus que consideraré se reduce, por tanto, a dos piezas, *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*, aunque en varios momentos algunos críticos hayan incluido también otro auto entre los autógrafos de Lope, *La*

² Esto, además, me permite aceptar una doble invitación que me llegó de manera indirecta de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Ambos estudiosos, de hecho, en sendas generosas reseñas a mi trabajo de 2013, señalaban agudamente que no abarcaba los autos sacramentales autógrafos de Lope: «Crivellari parte, pues, de un corpus bastante amplio y variado: cuarenta y una obras de diversos subgéneros, de los que excluye los autos sacramentales, pese a que los hay autógrafos y con marcas, como *Las hazañas del segundo David*» (Sánchez Jiménez, 2015: 168); «Se podría extender la mirada hasta los autos sacramentales y, desde luego, se podría ensayar la validez de estas pautas generales para los manuscritos autógrafos de otros dramaturgos» (Sáez, 2015: 385).

*isla del sol*³. No voy a detenerme aquí sobre las cuestiones relativas a la datación de *Obras son amores* y a la posible autoría del manuscrito de *La isla del sol*: solo diré que para la primera se han barajado varias posibilidades, que cubren un lapso de tiempo bastante amplio, de 1615 a 1628, aunque en mi opinión la fecha de composición es indudablemente el 31 de mayo de 1615, conclusión a la que ya llegaron otros estudiosos⁴. Por lo que atañe, en cambio, a *La isla del sol*, el manuscrito no salió de la pluma de Lope, con la excepción quizá de las últimas dos hojas, aunque coincido con varios investigadores en que todo apunta a que estas también son apócrifas⁵.

Me ocuparé, inicialmente por separado, de los dos elementos que constituyen el título de mi artículo, es decir, observaré ante todo algunos aspectos relativos a la estructura y a la métrica de los autos sacramentales analizados para pasar a continuación a las marcas de segmentación que se encuentran en los autógrafos. Estas últimas, de hecho, pueden interpretarse correctamente tan solo en relación con el armazón estructural de las piezas, como ya he apuntado. Observaremos, pues, en primer lugar la estructura: *Obras son amores* está compuesta por un único cuadro en el que se alternan diez microsecuencias, es decir, diez bloques métricos distintos⁶. En *Las hazañas del segundo David*, en cambio, tenemos cuatro cuadros, todos polimétricos, dentro de los que destaca el tercero, que cuenta con nueve microsecuencias, aunque no todas tienen la misma longitud ni la misma importancia, como veremos.

Empezando por *Obras son amores*, en el arranque en quintillas se escenifican inicialmente las quejas de Naturaleza, quien lamenta el hecho de que las promesas de Dios parecen no cumplirse nunca, a pesar de estar allí presente Esperanza. No solo las décimas «son buenas para quejas», entonces, como afirmaba Lope en el conocido pasaje del *Arte nuevo* (v. 307); además, como confirmación del empleo de esta estrofa en la obra para las lamentaciones, las quintillas vuelven únicamente una vez más (microsecuencia I.1h), precisamente en un momento en el que otro personaje, el Príncipe del Mundo, aparece quejándose de la luz que entra en su casa. Por otra parte, el Fénix sí emplea las décimas para quejas en el primer cuadro de *Las hazañas del segundo David*, escenificando el lamento por parte de Humilde, la naturaleza humana,

³ Así lo hace, por ejemplo, Paz y Meliá (1934: 270).

⁴ Véanse Inamoto (1996) y Granja (2000: 78). Ninguna duda plantea, en cambio, *Las hazañas del segundo David*, fechado «en Madrid a 28 de abril de 1619», tal y como se lee al final de la pieza.

⁵ Inamoto (1993 y 1999), aunque no siempre sus argumentos me parecen definitivos; e Izquierdo Domingo (2013), que por otra parte retoma de manera literal algunas de las observaciones del estudioso japonés.

⁶ Para todas las observaciones acerca de la estructura de las dos piezas remitimos a los esquemas que se encuentran al final del presente trabajo.

que pregunta con tono quejumbroso a David (Cristo) cuándo vendrá a liberar «a todo el linaje humano» (v. 4)⁷. Es interesante observar que aquí también las décimas reaparecen tan solo en otra ocasión, en el tercer cuadro (vv. 769-872; microsecuencia I.3d), caracterizando el momento en el que Humilde busca desesperadamente a su esposo y le suplica que no emprenda la batalla contra el gigante Goliath. Las quejas de la dama, que acaba desmayándose, confirman el paralelo que se establece con la primera microsecuencia de la obra (I.1a). Las funciones atribuidas a cada estrofa, en definitiva, deben considerarse a la luz de la estructura interna del texto más que en relación con supuestas reglas generales que, como es obvio, los dramaturgos nunca respetaban al pie de la letra.

Volviendo a *Obras son amores*, después de la primera microsecuencia uno de los elementos que saltan a la vista es que las dos escenas paralelas protagonizadas por Abraham e Isaac, por un lado, y Jacob, por otro, con las que Naturaleza (y, de paso, los espectadores) reciben una demostración patente de la potencia de Dios y de su amor por el género humano, se escenifican ambas por medio de los sextetos-lira (microsecuencias I.1b y I.1d). Entre las dos apariciones, el diálogo de I.1c en redondillas entre Amor y la dama resulta ser, pues, una forma englobada; de la misma manera, las redondillas que vuelven poco más adelante, en los vv. 358-433 (microsecuencia I.1f), son a todas luces otro pasaje englobado, esta vez entre dos romances paralelos (I.1e y I.1g), ambos oxítonos aunque con una asonancia distinta. Análogamente a los sextetos-lira, también estos romances forman una pareja a nivel tanto estructural como de la acción dramática: el primero es el mensaje que Dios dirige a Jacob, en el que le asegura que fundará su descendencia en la piedra que acaba de utilizar como almohada; el segundo constituye la respuesta a este mensaje por parte de Humilde: la dama lo afirma explícitamente («Dile que oí las promesas / de Jacob y de Abraham», vv. 450-451) y lo confirma Amor, al decir «Yo parto con la respuesta» (v. 470), estableciendo así una correspondencia clara con el romance anterior.

Levantando, pues, la mirada, y con estos elementos en la mente, el acervo de microsecuencias que constituyen el cuadro empieza a cobrar cierto sentido, desvelando un equilibrio estructural patente: hay dos bloques de microsecuencias compuestos por I.1b, I.1c y I.1d, por un lado, y I.1e, I.1f y I.1g, por otro; ambos presentan una misma organización, en la que una forma métrica (sextetos-lira y romance, respectivamente) engloba un pasaje en redondillas. A su vez, estos dos bloques quedan enmarcados entre las quintillas iniciales (I.1a) y

⁷ La misma dama observa, poco más adelante: «Amor, mira / cuán dulcemente me quejo» (vv. 99-100). Para todas las citas de los dos autos nos basamos en las ediciones señaladas en la bibliografía final.

las de los vv. 474-672 (microsecuencia I.1h). No se trata, obviamente, tan solo de encontrar correspondencias métricas o paralelismos estróficos; al contrario, me parece que la apreciación de la estructura del auto permite dar un paso más en la comprensión del carácter polifacético de la polimetría, entre otras cosas. Una vez superados los paradigmas clásicos y un tanto rígidos que prevén una función para cada estrofa, el estudioso está obligado a reconsiderar cada microsecuencia en el ámbito específico y único de ese organismo proteico que es el texto dramático.

De hecho, con las quintillas de I.1h se cierra la acción protagonizada por Naturaleza que había empezado al comienzo del auto, y durante la cual el personaje nunca había dejado el escenario: en esta microsecuencia el Príncipe del Mundo manda encarcelar y marcar en el rostro a la dama, que se va; el mal parece triunfar definitivamente sobre el bien. Una vez a solas, el diablo reflexiona sobre la inminente venida de Dios por medio de un soneto (vv. 673-686, I.1i), mientras que es en la última microsecuencia (I.1j), formada por una larga serie de redondillas, donde Lope lleva a las tablas la intervención divina, la liberación de Naturaleza y la celebración del valor del sacrificio de Dios para toda la humanidad. El soneto, en este sentido, actúa como una bisagra entre las dos partes que, a pesar de su diferente arquitectura (8 microsecuencias versus 1), tienen un número de versos semejante (672 versus 422), además de representar de manera inequívoca los dos momentos en los que está dividida la acción dramática de la pieza (planteamiento de la historia de Naturaleza y culminación del mal con el encarcelamiento de la dama versus su liberación y victoria del bien).

Pasando ahora a *Las hazañas del segundo David*, y volviendo por un instante a las décimas que ya comentamos, hay que añadir que estas dos microsecuencias (I.1a y I.3d) son las únicas en todo el auto en las que Humilde y David están a solas en el tablado: se trata de momentos de gran intimidad entre los protagonistas, y los de mayor intensidad poética de la pieza. Como ya observamos en otro lugar, y como se ha comentado antes a propósito de las quintillas y de las décimas, «a través de este atento uso de las distintas tipologías métricas, en definitiva, el dramaturgo puede establecer conexiones entre dos o más puntos (incluso distantes) de una pieza» (Crivellari, 2013: 77). A este propósito, también el empleo que hace Lope del romance en este auto parece responder a la voluntad de señalar y, de alguna manera, conectar, a lo largo de la obra, algunos momentos sobresalientes. Como se ve por el esquema, este metro aparece cuatro veces a lo largo de la pieza, con una ocurrencia regular en la segunda posición de cada cuadro: en I.1b, en I.2b, en I.3b y en I.4b + d, donde en el octosílabo se intercala una breve canción de cuatro versos (vv. 1103-

1106; microsecuencia I.4c). Si nos fijamos en estos romances, veremos que en tres de los cuatro cuadros se mantiene la misma asonancia (é-o), que se modifica en cambio en el segundo cuadro (é-a). La elección del autor de mantener una misma asonancia en algunos momentos para cambiarla en otros no era en absoluto casual, como no era casual ningún cambio métrico dentro de la pieza; al contrario, esto le permitía establecer conexiones entre algunos momentos de la acción, desempeñando la métrica así un papel estructurante, como pudimos comprobar en otras piezas tanto de Lope como de otros dramaturgos, por ejemplo Luis Vélez de Guevara⁸.

No sorprende, por tanto, que este dato se confirme también en *Las hazañas del segundo David*: efectivamente, las tres ocurrencias del romance en é-o caracterizan los momentos centrales en la evolución del personaje de David. De hecho, en I.1b aparece Temor resumiendo los distintos nombres de Cristo y diciéndole que tendrá que adquirir el de «segundo David»⁹: es la primera definición del protagonista, y nótese que en esta microsecuencia David promete defender a todos de un león que está en la selva y que amenaza particularmente a los niños. En I.3b se vuelve a presentar al protagonista, esta vez por boca de un soldado que anuncia su llegada: es la segunda presentación de David, que aparece poco después y confirma su nombre: «SAÚL ¿Tu nombre? / DAVID David me llamo [...] / SAÚL ¿Qué David? / DAVID El que es segundo» (vv. 641 y 645); además, de manera análoga y paralela a lo que ocurre en I.1b, aquí el héroe se ofrece para luchar contra Goliat. Finalmente, en I.4b —y justo en correspondencia con el paso al romance, después de las octavas reales— aparece el protagonista para enfrentarse al enemigo; por tercera vez David tiene que presentarse, implícitamente al menos, ya que el gigante le dirige esta pregunta: «GOLIAT ¿Quién eres, mancebo, / que de salir a campaña / has tenido atrevimiento?» (vv. 988-990). En esta microsecuencia se escenifica asimismo el momento de la derrota de Goliat.

Las tres microsecuencias en romance trazan, en definitiva, las etapas fundamentales de la evolución de la figura de David (presentación, ‘investidura’ y promesa de luchar contra el león en el primer caso; segunda presentación y promesa de derrotar a Goliat en el segundo; tercera presentación y batalla contra el gigante en el tercero), como el análisis demuestra de manera clara. Esto no significa, obviamente, que el protagonista no esté presente en escena en las

⁸ Es el caso, por ejemplo, de *La hermosa Ester* y *La buena guarda* (Crivellari, 2015), así como de distintas comedias de privanza de Vélez de Guevara (Crivellari, 2017).

⁹ «Altos nombres todos estos / comprehende el de Jesús, / Dios, Pastor, Salvador nuestro, / pero agora el de David / con el oficio queremos / que tengáis, y que defiendas / los montes, valles y cerros» (vv. 194-200).

demás microsecuencias, o que no realice acciones importantes en ellas; sin embargo, sí es significativo e innegable que los cuadros responden a un mismo criterio estructural, donde a una primera microsecuencia introductoria sigue siempre el romance.

¿Y el romance en é-a del segundo cuadro? Esta estrofa no solo no prevé la presencia de David en escena, sino que, al contrario, el romance entero es recitado por Goliat, quien desafía a todos los seres humanos. Se observa, por tanto, cómo a través de la distinción en las asonancias del romance Lope por un lado separa y distingue de manera neta a los dos enemigos, mientras que por otro establece una contraposición —incluso a nivel auditivo-fonético— entre ellos, valiéndose de una estrategia que pudimos observar también en otras piezas¹⁰.

Una vez esbozado este acercamiento esencial a la estructura de los dos autos a partir de su armazón polimétrico, y aunque no podamos profundizar aquí todas sus características¹¹, es posible ahora tratar de averiguar los significados de las rayas que se encuentran en los autógrafos de *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*. El primer dato que salta a la vista es que queda confirmado lo que observamos a propósito de los demás autógrafos de Lope: las líneas no sirven para enmarcar sistemáticamente las acotaciones —es decir, para indicar su presencia y destacarlas de los versos—, ya que no todas las didascalias llevan líneas (sin importar su longitud y aunque se encuentren a veces en el centro de la caja de escritura). Las rayas tampoco tienen el cometido de indicar los cambios métricos: en muchísimos casos estos no van acompañados de ningún signo, mientras que, al contrario, a menudo hay líneas en el interior de las microsecuencias. En términos generales, se puede afirmar que el criterio con el que el autor trazaba estas rayas era el de marcar una especial relevancia con respecto a la acción, al momento representado.

En primer lugar, de hecho, observaremos que Lope señaló los tres cambios de cuadro de *Las hazañas del segundo David* por medio de líneas, ya sea rubricadas (v. 458) o dobles (vv. 552 y 944), coherentemente con lo que ocurre en la totalidad de sus autógrafos dramáticos¹². El autor delimita así, por medio

¹⁰ Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La hermosa Ester*, donde por medio de dos asonancias opuestas (á-o, por un lado, y ó-a, por otro) se establece una contraposición entre las figuras de Amán y el rey Asuero, una contraposición ya clarísima, por otra parte, a nivel de la acción dramática; cf. Crivellari (2015: 14-15).

¹¹ Por ejemplo, hablando de las canciones que alternan con las sextillas de I.3f y I.3h, de la canción englobada entre romances en I.4c o de la función aglutinante de las redondillas entre I.1c y I.2a, que permiten subrayar la continuidad de la acción a pesar del cambio de cuadro.

¹² Como observamos en nuestro estudio (Crivellari, 2013: 47-48), dentro del corpus autógrafo loopesco solo hay excepciones puntuales en dos obras: *El cuerdo loco* (v. 136) y *El cardenal de Belén* (v. 803).

de estas marcas, los cuatro bloques que constituyen el esqueleto estructural de la obra. Dentro de los cuadros, como ya se ha dicho, también se encuentran líneas, cuyos significados son, en algunos casos, bastante evidentes; en el primer cuadro, por ejemplo, el público asistiría a dos apariciones en la parte alta del carro: la de Ana y Joaquín, los padres de María, por un lado, y la de la misma Virgen, de niña, por otro. Ahora bien, las acotaciones que indican el comienzo y el fin de ambas visiones —vv. 282/310 y 378/394, respectivamente— son enmarcadas, en el manuscrito, entre rayas dobles. Cabría pensar en una simple casualidad, pero es que, por una parte, entre las dos apariciones también hay otras didascalias que no presentan ninguna línea (vv. 360, 366 y 373), signo evidente de que el autor quería subrayar algunos momentos más que otros. Por otra parte, la hipótesis de que las rayas se pusieran al azar se derrumba definitivamente, en mi opinión, al observar que también en la tercera (y última) aparición de la pieza, la de David con sangre brotando de sus llagas, la acotación inicial y la final (vv. 890 y 932) están marcadas por líneas.

Como puede imaginarse, en *Obras son amores* no aparece ninguna raya rubricada, ya que no hay cambios de cuadro; esto, sin embargo, no significa que las demás líneas carezcan de sentido. Aquí también, de hecho, si observamos las apariciones de Abraham e Isaac y de Jacob del primer cuadro, veremos que las acotaciones de apertura y cierre (vv. 115 y 211, por un lado; vv. 271 y 301, por otro) están enmarcadas por líneas dobles. Asimismo, y de manera paralela a lo comentado a propósito de la visión final de *Las hazañas del segundo David*, la aparición del Rey/Dios en los últimos versos de *Obras son amores* (vv. 974 y 995) está subrayada por líneas en correspondencia con sendas didascalias de comienzo y fin. La *ratio* tras el empleo de dichas rayas, en fin, es con toda evidencia la de señalar estos momentos que, además de su importancia, tienen en cuatro de seis casos un mismo estatus escenográfico, al desarrollarse en un espacio que hasta ese momento ha quedado oculto a la vista de los espectadores¹³.

En los manuscritos de los dos autos se encuentran otras líneas, bien vinculadas a un cambio métrico, bien en el interior de algunas microsecuencias;

¹³ Véanse las acotaciones de *Las hazañas del segundo David*: «Abriéndose dos puertas se vean en la dorada, dados los brazos, Ana y Joaquín, y un ángel en lo alto que los junta», v. 282; «Ábrase en lo alto, viéndose una niña en un resplandor con un león a los pies», v. 378; y «Ábrase en lo alto del carro una cruz en dos puertas y véase David con una cruz y una corona, y sálganle de las manos, pies y costado cinco listones carmesíes de que esté el Amor divino tejiendo una honda, puesto de rodillas a un lado», v. 890; y de *Obras son amores*: «Ábranse dos puertas y véase en una mesa un cáliz, y el Amor y el Rey del cielo teniendo un pelícano plateado entre los dos, cuya sangre del pecho del pelícano —o sea un listón de seda encarnada— caiga en el cáliz», v. 974.

en este último caso, el análisis permite afirmar que se trata siempre de momentos de especial importancia en el desarrollo de la acción dramática. Dos ejemplos me parecen paradigmáticos en este sentido: el primero es el de la larga microsecuencia final, en redondillas, de *Obras son amores* (I.1j). Allí, como se ha dicho, se escenifican varios acontecimientos, entre los cuales destaca la liberación de Naturaleza, que había sido encarcelada por el diablo, gracias a la intervención del Rey del cielo. Ahora bien, en la microsecuencia —si se excluye la aparición de Dios que ya comentamos— hay un total de nueve acotaciones, de las cuales solo cuatro están enmarcadas entre rayas dobles¹⁴. Es de notar que ni la mayor o menor longitud ni la ubicación (en los márgenes o en el centro del folio) de las didascalias influyen en la presencia de las líneas, sino precisamente su centralidad en lo que atañe al desarrollo de la acción: las que se enmarcan, de hecho, son las que indican la salida al tablado de la esclava Naturaleza, «con ese y clavo en el rostro» (v. 811); la aparición del diablo arrastrando a Adán (v. 1000); la visión de Dios crucificado, cuya sangre sirve como fianza para liberar a los presos (v. 1062); y el momento culminante en el que a Naturaleza se le caen las cadenas tras bañarse el rostro con la sangre de Cristo (v. 1070). Se trata, indiscutiblemente, de los momentos destacados que marcan el avance de la acción dramática en esta segunda parte del auto. De la misma manera, y como segundo ejemplo, en el cuadro final de *Las hazañas del segundo David* se observan varias acotaciones —a las que corresponde además, en tres casos, un cambio de metro—, pero solo dos llevan líneas (vv. 1072 y 1102). Aquí también se trata de los dos puntos centrales del cuadro y del auto en general, a saber, el momento en el que David mata a Goliat con su honda y la sucesiva presentación de «la cabeza del gigante en una lanza» (v. 1102) con que concluye la pieza.

Volviendo al comienzo de este trabajo, creo que el análisis de los autos sacramentales autógrafos de Lope corrobora en definitiva lo observado a propósito de sus otros ológrafos dramáticos. Mis conclusiones, por tanto, van en dos direcciones distintas pero complementarias, como son complementarias la observación de la estructura métrica de los textos y la presencia de marcas de segmentación en los autógrafos. Por un lado, es necesario abordar el estudio métrico-estructural de las piezas de teatro áureo, porque este método obliga a calar hondo en los mecanismos de construcción del lenguaje teatral y apreciar, por tanto, las estrategias que el comediógrafo emplea en cada caso. Por otro lado, la presencia de signos en los manuscritos (sobre todo

¹⁴ Se trata de los vv. 811, 1000, 1062 y 1070.

los autógrafos) debe ser uno de los datos considerados por el estudioso, mayormente si se tiene en cuenta la función estructurante de estas marcas, como he tratado de demostrar.

Por ello, claro está, es preciso poder contar en primer lugar con ediciones críticas fiables de los textos: no estará de más recordar aquí que falta todavía no solo una edición completa de los autos lopescos¹⁵, sino también un estudio de este corpus que tenga en la debida cuenta el aspecto métrico en su relación con la estructura de las piezas, cuyas conclusiones podrían apreciarse también a la luz de los resultados obtenidos en lo que a las comedias del Fénix se refiere¹⁶. En segundo lugar, es fundamental ampliar el abanico de casos estudiados, extendiendo la observación de la presencia de marcas de segmentación a los autógrafos de otros autores, a partir también de algunos estudios recientes sobre el tema¹⁷. A través de este tipo de filtro hermenéutico es posible adentrarse en el taller del comediógrafo, considerando un aspecto más de su quehacer dramático, a la vez que se puede determinar qué criterios resultaban centrales para él en la organización estructural de sus piezas. Se trata, en conclusión, de una de las directrices que los estudios sobre teatro áureo español deberían seguir en los próximos años.

BIBLIOGRAFÍA

- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- , «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2015, págs. 1-28.
- , «El Barlaán y Josafat de Lope de Vega: una propuesta de segmentación», *Orillas*, 5, 2016, págs. 1-23.

¹⁵ Se está dedicando a esta tarea un grupo de investigadores coordinado por Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán desde la Universidad de Navarra, y cuya página es la siguiente: www.unav.edu/web/lope-de-vega-y-sus-autos-sacramentales/inicio. Hasta la fecha han visto la luz dos tomos: el primero, editado por José Enrique Duarte, incluye *Las bodas entre el Alma y el Amor divino* y *El hijo pródigo*, mientras que el segundo, a cargo de Juan Manuel Escudero Baztán, *La Maya* y *El viaje del alma*.

¹⁶ No han faltado en los años recientes, eso sí, algunos trabajos puntuales sobre métrica y autos sacramentales, pero dedicados casi exclusivamente a la producción calderoniana.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Hernando Morata (2014 y 2015).

- , «Sobre el romance en las comedias de privanza de Luis Vélez: algunas reflexiones y unas propuestas», *Criticón*, 129, 2017, págs. 119-133.
- GRANJA, Agustín de la, ed., Lope de Vega Carpio, *El bosque de amor / El labrador de la Mancha*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional*, ed. de Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, págs. 167-185.
- , «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón», *Criticón*, 124, 2015, págs. 185-202.
- INAMOTO, Kenji, «Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas “autógrafas” de *La isla del sol*, auto sacramental de Lope de Vega», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. de Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona/Toulouse, GRISO/LEMSO, vol. 2, 1993, págs. 189-196.
- , «Reconsideración sobre la fecha de *Obras son amores*, auto sacramental de Lope de Vega», en *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, vol. 2, 1996, págs. 269-278.
- , «Dos hojas consideradas como autógrafas de Lope de Vega», *Doshisha Studies in Language and Culture*, 2-1, 1999, págs. 109-126.
- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, «Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio», *Teatro de palabras*, 7, 2013, págs. 497-515.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Blass, 1934.
- SÁEZ, Adrián J., reseña a Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013, *Bulletin Hispanique*, 117-1, 2015, págs. 383-385.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, reseña a Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013, *Arte nuevo*, 2, 2015, págs. 166-174.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.
- , *Las hazañas del segundo David* [1619], ed. de Juan Bautista Avallé-Arce y Gregorio Cervantes Martín, Madrid, Gredos, 1985.
- , *Obras son amores* [1615], ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega VI*, Biblioteca de Autores Españoles CLVII, Madrid, Atlas, 1963, págs. 105-121.

*Obras son amores*¹⁸

CUADRO	MICROS.	VERIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO	ACCIÓN (RESUMEN)
I.1	a b c d e f g h i j	1-115: quintillas 116-211: sextetos-lira 212-271: redondillas 272-301: sextetos-lira 302-357: romance -ó 358-433: redondillas 434-473: romance -á 474-672: quintillas 673-686: soneto 687-1108: redondillas	Cerca del monte <u>Moria</u> (vv. 115-ss.) y luego en unos prados (vv. 265-ss.).		Tiempo continuo; de día, aunque luego (vv. 290-ss.) empieza a anochecer.	Naturaleza recibe una carta del Rey del cielo. Visión de Abraham e Isaac. Visión de Jacob. Naturaleza envía a Amor con un mensaje para su enamorado. El Príncipe del mundo hace encarcelar a Naturaleza. Llegada del Rey, vestido de peregrino; después de ver a su esposa aprisionada, el Rey es crucificado y con su sangre libera del pecado tanto a Adán como a Naturaleza, encarcelando al Príncipe.

¹⁸ El sistema de subrayado empleado en los esquemas y en las sinopsis permite indicar la presencia de líneas sencillas (subrayado sencillo), dobles (subrayado doble) y rubricadas (subrayado ondulado) en los manuscritos. Además, como señalamos en nuestro trabajo sobre los autógrafos de las comedias de Lope (2013: 109), «en el resumen de la trama, los números entre corchetes (exceptuando los que se encuentran inmediatamente después de la indicación de la tipología estrófica, que solo sirven para indicar el comienzo de la nueva forma métrica) señalan la presencia en el manuscrito de una acotación y/o de una línea»; asimismo, «por medio de un asterisco marcamos aquellas acotaciones que no se encuentran en el manuscrito, y que sin embargo son necesarias para la comprensión y el correcto desarrollo de la acción (por ejemplo: [v. 1979*]). Para agilizar la lectura, hemos omitido el signo '+', que se suele emplear normalmente al especificar la posición de las acotaciones en el texto; consideraremos siempre que el número del verso indica que la acotación (así como las líneas eventuales) se encuentra inmediatamente después».

I.I

QUINTILLAS

[v. 1]¹⁹ = Naturaleza humana (dama) con Deseo y Esperanza (criadas); la dama se está quejando, junto con Deseo, porque las promesas recibidas parecen no cumplirse nunca. Esperanza los anima a confiar en Dios, aunque Naturaleza afirma estar apenada porque su padre (Adán) está cautivo. Poco después [v. 75] aparece el Amor divino, quien dice haber bajado del cielo para consolar a la dama y le entrega una carta del Rey. Naturaleza lee [v. 90] el mensaje de Dios, que le dice que tenga paciencia y esperanza; luego viene la firma [v. 100]. La dama se alegra del mensaje que acaba de leer, cuando Amor la invita a mirar hacia el monte Moria. En ese momento [v. 115]

SEXTETOS-LIRA

[v. 116] = aparecen Abraham e Isaac; el anciano se dirige a Dios diciéndole que le obedecerá sacrificando a su hijo. Isaac pregunta dónde está la víctima que hay que sacrificar, y su padre le confiesa que se trata de él mismo. El joven acepta, pero mientras Abraham se dispone a matar a su propio hijo, aparece [v. 183] un ángel que detiene su brazo y le comunica que Dios sabrá recompensar su demostración de fe; luego los dos se van [v. 211].

REDONDILLAS

[v. 212] = Naturaleza dice estar satisfecha de lo que ha visto, aunque repite que está deseando poder ver al Rey, secundada en esto por Deseo. Hablando de la posibilidad de que Naturaleza se junte a Dios, Amor explica que Jesús podrá dejar las otras dos entidades (Padre y Espíritu Santo) y bajar del cielo a la tierra, para nacer del vientre de la Virgen; luego le dice a Naturaleza que mire hacia un prado. En ese momento [v. 271]

SEXTETOS-LIRA

[v. 272] = aparece «Jacob de pastor», diciendo que está huyendo de su hermano, Esaú, que está enfadado con él. Jacob dice que, como está anocheciendo, quiere descansar usando una piedra como almohada. Nada más acostarse el hombre [v. 301]

ROMANCE –Ó

[v. 302] = se abre una cortina y aparece un cielo con una escalera hasta la tierra y un cuadro con una moldura dorada; desde lo alto habla el Rey, quien dice que él es el Dios de Abraham y de Isaac, y dirigiéndose a Jacob le dice que

¹⁹ El manuscrito autógrafo de Lope empieza a partir del v. 58.

le dará esa tierra a su descendencia. Amor hace ver a Naturaleza que Dios ha prometido que bajará a la tierra. En ese momento [v. 323] Jacob se despierta y se levanta, y promete solemnemente que la piedra sobre la que estaba durmiendo será la casa de Dios y que a él le dará la décima parte de sus bienes. Mientras Esperanza y Deseo observan cómo el pastor se va [v. 357*],

REDONDILLAS

[v. 358] = Amor explica a Naturaleza que por esa misma escalera bajará «el ángel del gran consejo», y cuando Naturaleza pide explicaciones acerca de las palabras pronunciadas por Jacob, Amor dice que Dios dará a su pueblo un pan dulce (Cristo). La dama afirma que no puede esperar más la venida de su amado y le pide a Amor que se haga mensajero de su petición.

ROMANCE –Á

[v. 434] = Naturaleza dice a Amor que vaya al cielo y le diga a su esposo que ella lo está deseando, ya que la Naturaleza humana está presa debido a la culpa de su padre, Adán. Naturaleza añade que ha escuchado las promesas de Jacob y Abraham, pero no puede esperar más y le pide a su amado que venga pronto. Amor se va [v. 472] y poco después [v. 473]

QUINTILLAS

[v. 474] = aparece el Príncipe del mundo, quejándose de la luz del cielo que entra en su casa y diciendo que intentó igualarse a Dios. El Príncipe discute con Naturaleza y sus criadas, que no quieren reconocerlo como su señor y amo, y achaca a Adán la culpa de la condición del hombre; por su parte, la dama lo justifica alegando que su padre se equivocó al escuchar a su mujer. En lo que se refiere a la venida de Dios, que Naturaleza dice ser inminente, el Príncipe afirma que pasará mucho tiempo; sin embargo, Esperanza contesta diciendo que pronto el verdadero Dios «pondrá en la tierra los pies». Al observar cómo Naturaleza no quiere obedecerle, el Príncipe llama a sus criados, Cárcel y Tiranía, que aparecen [v. 633] en ese momento, y les ordena que encarcelen y marquen en el rostro a Naturaleza con un lunar «que le dé / más que hermosura fealdad». La dama es llevada a la cárcel; todos se van [v. 672] y queda el Príncipe solo,

SONETO

[v. 673] = mencionando las tribus de Israel y preocupándose por la inminente venida de Dios. En ese momento [v. 686]

REDONDILLAS

[v. 687] = aparece el Rey del cielo «en hábito de peregrino» acompañado del Amor. Este último comenta cómo Dios ha bajado a la tierra, mientras que el Príncipe del mundo se sorprende observando las señales de la llegada de Dios a la tierra (florecen los prados, los montes saltan, etc.). Aunque el Príncipe afirma no temer nada (ya que tiene encarcelada a Naturaleza), el Rey dice que pronto liberará a Adán y prenderá al Príncipe. Este último quiere ir a averiguar qué está pasando, y viendo a Juan Bautista en el Jordán y a Jesús que desprende mucha luz siente temor y se va [v. 780]. El Rey y Amor se acercan a la Cárcel, que aparece en ese momento [v. 788]; el Rey le pide a Cárcel que le deje ver a su esposa, y Cárcel llama [v. 794] a su compañero Tiranía, diciéndole que saque a la dama. Poco después [v. 811] aparece Naturaleza, «con ese y clavo en el rostro», junto con Deseo y Esperanza: al ver a Dios, tanto Esperanza como Deseo se van [v. 827], pues ya no hacen falta. El Rey se queja del pueblo hebreo, que no cree en su venida y que, afirma, lo matará. Naturaleza, por su parte, recuerda a Dios todas las veces que dio su palabra (en el jardín del Edén, en el sacrificio de Isaac, a Jacob, Moisés, David, etc.), afirmando varias veces que «obras, Señor, son amores, / que buenas palabras no» e invitando al Rey a irse junto con ella. El Rey responde recordando su nacimiento de la Virgen, su huida a Egipto, la entrada a Jerusalén, y concluye afirmando que la dama a partir de ese momento podrá ver sus obras; luego se va con Amor [v. 950], quedando sola Naturaleza. Esta última se dirige a Dios agradeciéndole sus obras y sus palabras. En ese momento [v. 974] se abren dos puertas y aparecen Amor y el Rey sosteniendo un pelícano del que brota sangre (un listón rojo) que cae en un cáliz que está en una mesa. El Rey le dice a su esposa que la mayor obra ha sido entregarse totalmente a sí mismo. Luego el Rey dice que el Príncipe todavía tiene preso al padre de Naturaleza, Adán; en ese momento la visión se cierra [v. 995] y mientras la dama está preguntando al Rey dónde se ha ido, aparece [v. 1000] el Príncipe arrastrando a Adán de una cadena, junto con Tiranía y Cárcel. Adán le dice al Príncipe que ya ha llegado su remedio, refiriéndose a Dios, y cuando el Príncipe manda callar al anciano, Naturaleza le dice que respete a su padre. El Príncipe no quiere que sus esclavos se le rebelen, pero la dama le anuncia que pronto se casará con Dios y pagará así la deuda contraída con él. Poco después se oyen ruidos y aparecen [v. 1062] Amor por una parte, y por otra el Rey crucificado y cuatro ángeles recogiendo su sangre de las llagas. Amor ordena al Príncipe que suelte a Adán, ya que su deuda ha sido pagada con la sangre de Cristo; en ese momento [v. 1070] Naturaleza se baña con la sangre y se le caen las cadenas. Amor ordena luego a Adán que ate

con su cadena al Príncipe, mientras el Rey hace notar a su esposa que «las obras son amores» y la invita a acercarse y abrazarlo. Termina el auto.

Las hazañas del segundo David

CUADRO	MICROS.	VERSIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO	ACCIÓN (RESUMEN)
I.1	a b c	1-150: décimas 151-282: romance é-o 283-458: redondillas	En unas montañas.	458	Indeterminado, de día.	Encuentro Humilde-David. Temor pide ayuda a David. Visión de Ana y Joaquín; episodio del león, al que David vence.
I.2	a b	459-462: redondillas 463-552: romance é-a	En el mismo lugar.	552	Tiempo continuo.	Soberbia y Goliat. El gigante reta a todos los seres humanos.
I.3	a b c d e f g h i	553-600: octavas reales 601-754: romance é-o 755-768: soneto 769-872: décimas 873-878: sextilla 879-881: canción 882-887: sextilla 888-890: canción 891-944: sextetos lira	En el mismo lugar.	944	Tiempo continuo.	Saúl promete un premio al que derrote a Goliat; se presenta David. Humilde busca a su Esposo, y cuando este se va, se desmaya. Música de pastores. Visión de David con listones carmeses, que forman la honda. Promesa de victoria.
I.4	a b c d	945-976: octavas reales 977-1102: romance é-o 1103-1106: canción 1107-1124: romance é-o	En el mismo lugar.		Tiempo continuo.	Enfrentamiento Goliat-David y victoria de este último.

I.1

DÉCIMAS

[v. 1] = La naturaleza humana (Humilde) se dirige a Cristo (David) preguntándole cuándo vendrá a liberar «a todo el linaje humano» y declarándose rendida a él. David contesta diciendo que Amor le ha dado el traje de pastor, con el que se quedará durante treinta y tres años, a pesar de tener que sufrir condiciones inclementes, y finalmente morir para salvar a Humilde. Esta última está muy agradecida; en ese momento [v. 150]

ROMANCE É-O

[v. 151] = aparece Temor, quien resume los distintos nombres de Cristo y concluye diciendo que ahora tiene que adquirir el de segundo David e ir a defender a todos de un león que está en la selva y que devora a los niños. Los tres personajes están hablando de la fiera cuando [v. 282]

REDONDILLAS

[v. 283] = «en la dorada» aparecen Ana y Joaquín, que acaban de hacer las paces, junto con un ángel. Los dos hablan de las acusaciones dirigidas a Joaquín sobre su esterilidad y el difícil trance por el que ambos han pasado hasta ese momento. Se cierra la cortina [v. 310] y David le pide al sol que pasen rápidamente los nueve meses para que nazca su madre, la Virgen. Se oye una voz dentro que anuncia que el león (el pecado original) está bajando el monte hacia la cabaña de Joaquín; Humilde ruega a David que intervenga, ya que no quiere que María nazca manchada por el pecado. El león sale [v. 360] y David lo para llegando a luchar con él, hasta que se van [v. 366]. Poco después David vuelve [v. 373] anunciando a Humilde que el león está rendido a los pies de la doncella. Efectivamente, en ese momento [v. 378] se ve «en lo alto» una niña (María) con un león a sus pies. David anuncia que favorecerá a Juan Bautista y la aparición se cierra [v. 394]. Poco después se oyen ruidos de batalla y Temor dice que se trata de dos ejércitos; David observa que es un desafío a Saúl por parte de un gigante, Goliat, y anuncia que irá a batallar como «segundo David». Humilde ruega a su amado que no emprenda la lucha, pero este le recuerda que ya en otras ocasiones pudo derrotar al maligno y promete volver dentro de tres días. Todos se van [v. 458].

I.2

REDONDILLAS

[v. 459] = Goliat y Soberbia; esta última le dice al gigante que puede hablar al ejército del Mundo.

ROMANCE É-A

[v. 463] = Goliat reta a todos los humanos, a partir de Adán y hasta Saúl, por razones varias; luego concluye diciendo que espera a cualquier humano que quiera luchar con él. El gigante se va con Soberbia [v. 552].

I.3

OCTAVAS REALES

[v. 553] = Aparecen un capitán y Saúl. Este último está muy preocupado por la amenaza que suponen Goliat y los filisteos, y expresa su deseo de que venga pronto el día en que Dios haga justicia. Mientras tanto, añade el rey de Israel, dará su trono, su herencia y la mano de su hija más hermosa al que venza a Goliat. En ese instante [v. 600]

ROMANCE É-O

[v. 601] = aparece un soldado anunciando que un pastor se ha ofrecido para luchar contra el gigante. Poco después [v. 628] llega David, diciendo que se llama David pero que su «nombre verdadero / es Jesús», y explicando que pertenece tanto al cielo como a la tierra. Saúl ordena que David sea armado para la lucha con las mejores armas, y mientras el capitán viste al pastor, este cuenta sus orígenes humildes. David narra su nacimiento en un pesebre, y concluye diciendo que no quiere llevar armas del mundo, ya que él se armará «en la sepultura» con corona y clavos. El rey de Israel se despide de él y todos se van, quedando David solo [v. 754].

SONETO

[v. 755] = El pastor se dirige a Dios, pidiéndole que lo ayude en la batalla y que le haga derrotar a Goliat para poder ensalzar su nombre. En ese momento [v. 768]

DÉCIMAS

[v. 769] = aparece Humilde, que está buscando a su «Esposo amado» y describe la armadura del gigante. David, por su parte, dice que no quiso llevar las armas de Saúl y que «la niña hermosa María» le dio otras. Aunque Humilde no quiera dejarlo ir, el pastor se va [v. 856] en busca de su espada, y Humilde se queja para acabar desmayándose, dolorida. Aparece [v. 872]

SEXTILLA

[v. 873] = Temor con unos músicos, diciéndoles que canten para aliviar el dolor de amor de la mujer. Los músicos [v. 878]

CANCIÓN

[v. 879] = entonan una canción. En ese momento [v. 881]

SEXTILLA

[v. 882] = Humilde pregunta a su enamorado adónde va y por qué la deja sola. Los músicos [v. 887]

CANCIÓN

[v. 888] = repiten la canción, cuando [v. 890]

SEXTETOS-LIRA

[v. 891] = aparece David con una cruz y una corona, y de su cuerpo salen cinco listones carmesíes (símbolo de la sangre de sus llagas), con los que Amor está tejiendo una honda. David despierta a Humilde y le enseña la honda que se está fabricando para su combate contra el gigante, además de las cinco piedras que ha cogido del arroyo que forma su sangre. Cuando Amor dice que la honda está lista, David se va y se cierra la aparición [v. 932]. Humilde se desespera, aunque Temor la consuela diciéndole que David vencerá la batalla; todos se van a preparar «música y flores» para celebrar la victoria [v. 944].

I.4

OCTAVAS REALES

[v. 945] = Aparecen Soberbia y Goliat; este último, aconsejado por la Soberbia, decide desafiar no ya a los hombres, sino al mismo Dios. Poco después los dos ven acercarse a David, quien efectivamente [v. 976]

ROMANCE É-O

[v. 977] = aparece en ese momento. El gigante le pregunta quién es, y le aconseja que se vaya para poder seguir con vida y disfrutar de su juventud. David, sin embargo, no se muestra atemorizado y le enseña a Goliat su cayado [v. 1020], que en realidad es una cruz, y ofrece una descripción detallada de sus virtudes. Acto seguido, ante el inminente ataque del gigante, David le tira una piedra con su honda y lo mata [v. 1072]; en ese mismo instante el pastor se va

tras el gigante y aparece Saúl. La Soberbia se va asustada, reconociendo al verdadero Pastor divino, mientras que el rey de Israel se sorprende ante la hazaña de David. Saúl afirma que usará los despojos de sus enemigos para adornar el templo de Salomón; se escuchan ruidos, y el capitán explica que se trata de las celebraciones por la victoria del pastor. En ese momento [v. 1102]

CANCIÓN

[v. 1103] = aparecen varios músicos, Humilde y David «con la cabeza del gigante en una lanza»; los músicos cantan.

ROMANCE É-O

[v. 1107] = David entrega la cabeza de Goliat a Saúl-Mundo, declarando que Israel ha quedado libre. El rey ofrece al pastor su hija Micol, pero David dice que ya tiene esposa, Humilde, de lo cual la mujer se alegra. Termina el auto.



LOS USOS MÉTRICOS DE BENITO JERÓNIMO FEIJOO¹

Rodrigo OLAY VALDÉS

Universidad de Oviedo (España)/Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII

olayrodrigo@uniovi.es

Recibido: 6 de diciembre de 2017

Aceptado: 21 de febrero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5G2018>

RESUMEN:

Se traza por primera vez el perfil métrico de la apenas conocida poesía de Benito Jerónimo Feijoo. Se propone un estudio de los 109 de autoría más segura, entre los que se cuentan 27 romances, 25 villancicos, 19 poemas en décimas, 15 poemas en redondillas, 6 poemas en quintillas, 5 sonetos, 4 poemas poliestróficos 3 endechas reales, un poema en cuartetas, un poema en sextetos-lira, un poema en coplas, una octava real y una sextilla. Se analiza el uso de cada forma métrica, en especial los ejemplos que revisten consecuencias interpretativas. Se concluye que la métrica de Feijoo no se aparta de la preceptiva del momento, pero que el predominio de las formas hispánicas populares y del octosílabo como verso supone un cambio respecto de la lengua poética barroca en busca de mayor naturalidad.

PALABRAS CLAVE:

Feijoo; poesía; métrica; interpretación.



¹ Esta investigación se ha desarrollado gracias a un contrato predoctoral FPU financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y se enmarca en el proyecto de investigación *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R).

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 181-214

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL
Institut de langues et
littératures hispaniques

BENITO JERÓNIMO FEIJOO'S METRICAL USAGES

ABSTRACT:

In the present study, the metrical profile of the hardly known poetry by Benito Jerónimo Feijoo is traced for the first time. Among the 109 poems of secure attribution, there are 27 *romances*, 25 *villancicos*, 19 *décimas*, 15 *redondillas*, 6 *quintillas*, 5 sonnets, 4 polistrophic poems, 3 *endechas reales*, one *cuarteta*, one *sexteto-lira*, one *copla*, one real octave and one *sextilla*. The use of each metrical form by Feijoo is analyzed, especially the examples that have interpretative consequences. It is concluded that Feijoo's metrical patterns do not depart from the theories of his moment. Nevertheless, the predominance of Hispanic forms and the octosyllable verse represent a change from the baroque poetic language to a more natural one.

KEYWORDS:

Feijoo; Poetry; Metrics; Interpretation.



Decía Emiliano Díez Echarri en el comienzo de la «Introducción» a sus *Teorías métricas del Siglo de Oro* que «la historia de la métrica española está por escribir» (1949: 33). Aunque en modo alguno puede compararse la situación actual con la de hace sesenta y ocho años, sí es cierto que el siglo que sigue a la muerte de Quevedo (1645-1745) ha sido en este aspecto, como en tantos otros, olvidado por los especialistas. Pese al valioso trabajo de conjunto de Clarke (1952) sobre la métrica dieciochesca, todavía hoy el catálogo más completo sobre el periodo, la clásica *Métrica española* de Navarro Tomás, en su capítulo relativo al «Neoclasicismo» (1956: 289-333), solo da cuenta de sus rasgos a partir, digamos, de García de la Huerta (1734-1787) —cuya métrica, en concreto, ha sido cumplidamente estudiada por Miguel Ángel Lama (1993: 63-76)— y se centra en las dos grandes generaciones ilustradas, aproximadamente entre Moratín padre y Quintana. Más tarde, la tesis doctoral de Domínguez Caparrós (1975) atendió específicamente la preceptiva métrica del momento, pero no tanto su concreta aplicación. A su vez, Polt (1987) analizó los usos métricos de Meléndez Valdés y, gracias a su estudio, Meléndez es el poeta del Setecientos cuya utilización de la métrica conocemos mejor; sin embargo, Polt no ensayó su contextualización o su cotejo con la preceptiva en vigor. Otras aportaciones, generalmente de detalle, pueden localizarse en la *Bibliografía para una historia de las formas métricas en España* de José María Micó, sobre todo en su apartado sobre el Setecientos (2009: 8). En suma, solo en tiempos recientes han sido Alain Bègue (2008a, 2008b) y Pedro Ruiz Pérez (2013a, 2013b) quienes han abordado específicamente algunas de las caras métricas del periodo 1650-1725. Por su parte, las recientes tesis doctorales de Francisco Álvarez Amo (2014) y Almudena Vidorreta Torres (2014) se han referido a los usos particulares de Eugenio Gerardo Lobo y José Navarro, respectivamente, como representantes destacados del periodo.

Visto este panorama, mi propósito es contribuir a completarlo estudiando aquí por primera vez el uso de la métrica por parte de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) en su corpus poético, que he podido establecer en 119 textos, traducciones al margen: 109 poemas seguros, 9 poemas atribuidos y un último poema que solo consta por noticias indirectas. Para ello, he computado la poesía de Feijoo fijándome en particular en las formas que esta adopta. Una vez ofrecidos los datos que constituyen el marco general, propondré una serie de calas buscando llamar la atención sobre determinados aspectos singulares. Por último, ofrezco unas reflexiones de conjunto enmarcando la práctica feijoniana en su contexto poético.

UNA DEFINICIÓN FEIJONIANA DE LA MÉTRICA

Conviene comenzar por decir que el pensamiento teórico de Feijoo al respecto de la poesía le otorga una indudable importancia a la métrica, hasta el punto de considerarla uno de los dos «constitutivos esenciales» del género. Según he tratado en otro lugar (Olay Valdés, 2015), «entusiasmo» y «versificación» serían esos dos constitutivos —y obviaré ahora la larga polémica que hubo de arrostrar al respecto de si la «invención» había de sumarse a la citada dupla, lo que Feijoo no creía—. De inmediato ha de matizarse que esta consideración de la métrica como dimensión consustancial a la poesía no es ni mucho menos privativa de Feijoo y viene de muy atrás, pero el caso es que la «versificación», la métrica por tanto, no podía sustraerse según él —según su época— del hecho poético:

La poesía no puede prescindir de la versificación [...]. [Los poetas] frecuentemente dan el nombre de canto y música a la poesía. Virgilio: *Sicelides Musae paulo moiora canamus* [*Bucólicas*, IV, v. 1: «Musas de Sicilia, elevemos un poco nuestros cantos»]. El mismo: *Arma, virumque cano* [*Eneida*, I, v. 1: «Canto las armas y al héroe»]. Horacio: *Musa lyrae solers et cantor Apollo* [*Epístola a los Pisones*, v. 407: «La Musa diestra con la lira y el cantor Apolo»]. Es así que la poesía es cierta especie de música, cuya modulación se representa en la artificiosa colocación de palabras y sílabas. (*Cartas eruditas*, V, 21, 17; 1760)

Quizá esta última afirmación merezca un mínimo excurso. Como corolario de la dimensión musical de la poesía, Feijoo acaba por definirla como «la artificiosa colocación de palabras y sílabas», esto es, en tanto que disposición artística del lenguaje —no debe perderse de vista que *Autoridades* define *artificio* como «cosa de ingenio y primor o la que está hecha según arte y sus reglas», lejos de nuestro actual matiz peyorativo—.

Dicho esto, conviene subrayar, antes de emprender cualquier ensayo de sistematización, que pese a la importancia indudable que Feijoo le concede, la métrica no funciona sin embargo como elemento estructural en la ordenación de ninguno de los testimonios que la transmiten su obra poética. Si autores más jóvenes que él todavía acuden en buena medida a la ordenación en estrofas (que se corresponden con ciertos géneros) de sus obras poéticas —caso de García de la Huerta (eds. de 1778-1779 y 1786; Lama, 1993: 63) o Juan Meléndez Valdés (siempre que reúne sus versos; Lama, 2005)—, ha de considerarse que ninguno de los 19 manuscritos conservados con poemas de Feijoo, todos apógrafos, presentan una ordenación estrófica de los textos, lo que probablemente apunte hacia un empleo en esencia instrumental de los registros métricos por su parte. Corrobora esta idea el hecho de que no aparezcan estrofas desusadas

ni se den en su obra experimentaciones métricas, aunque esto no quiere decir que el empleo de la métrica de Feijoo sea puramente automático o átono, dado que, como se verá, contamos con ejemplos de interés sobre, eso sí, un bajo relieve convencional.

ESQUEMA DE LOS USOS MÉTRICOS FEIJONIANOS

Así, comenzando por los datos más significativos, 5.934 son los versos que en total suman los 109 poemas feijonianos que pueden darse por suyos². Ha de precisarse desde ya mismo que los textos con los que trabajaremos están todos escritos en castellano, lo que diferencia a Feijoo de coetáneos suyos con Mayans, autor todavía de un muy poco conocido corpus de poesía neolatina (Estellés González, 1981; Pérez i Durá, 1981).

Ciñéndome, pues, a estos 109 poemas, el reparto es el siguiente: 27 romances, 25 villancicos, 19 poemas en décimas, 15 poemas en redondillas, 6 poemas en quintillas, 5 sonetos, 4 poemas poliestróficos (una glosa, un poema en cuartetas más redondillas, uno en décimas más quintillas, uno en redondillas más quintillas), 3 endechas reales, un poema en cuartetas, un poema en sextetos-lira, un poema en coplas, una octava real y una sextilla³.

Relacionando ahora estructuras y número de versos, de mayor a menor ocurrencia, la distribución es la siguiente:

Forma	Número de poemas	Porcentaje sobre el total de poemas	Número de versos	Porcentaje sobre el total de versos
Romance	27	24'7%	3.224 versos	54'3%
Villancico	25	22'9%	1.073 versos	18%
Décima	19	17'43%	790 versos	13'3%

² El total pasa a ser de 7.480 versos si a estos sumamos los de los 9 poemas atribuidos, algunos muy extensos y tres de ellos todavía inéditos en su integridad. Resumiendo mucho la historia textual de la poesía feijoniana, y solo con muy somera intención clarificadora (para muchos otros detalles, Olay Valdés, 2016: 340-344), debe recordarse que López Peláez publicó 32 poemas de Feijoo en 1899, a los que Areal añadió otros 44 en 1901 (dos de ellos, de autoría dudosa). En un artículo de 1964, Gamallo Fierros dio a conocer dos poemas más (Gamallo Fierros, 1964: 150-154), y en 2016 hemos ofrecido los 33 restantes hasta cerrar el corpus fiable de 109 textos. En todo caso, en Olay Valdés, 2016: 349-351 y 417-427 se dispone un índice exhaustivo de los 119 poemas de Feijoo y de los testimonios manuscritos e impresos de cada uno.

³ Los 9 poemas atribuidos sumarían otros 2 romances, 2 poemas en décimas, 2 poemas en quintillas, 2 sonetos y una redondilla. En todo caso, puede verse, para las peculiaridades de los poemas atribuidos, Olay Valdés (2016: 352-356).

Redondilla	15	13'76%	100 versos	1'68%
Quintilla	6	5'5%	190 versos	3'2%
Soneto	5	4'58%	70 versos	1'17%
Poemas poliestróficos	4	3'66%	125 versos	2'1%
Endechas reales	3	2'75%	220 versos	3'7%
Sexteto-lira	1	0'9%	108 versos	1'78%
Octava real	1	0'9%	16 versos	0'26%
Coplas	1	0'9%	8 versos	0'13%
Sextilla	1	0'9%	6 versos	0'1%
Cuarteta	1	0'9%	4 versos	0'067%

Para completar estos datos y poder precisar en qué contextos aparece cada estructura métrica, he clasificado los poemas de Feijoo en seis grandes bloques temáticos, matizando para ello ligeramente la división propuesta por Visedo Orden (1985: 317), quien había elegido para los diferentes tonos del benedictino los marbetes «amoroso», «burlesco», «religioso», «filosófico» y «de circunstancias». Por mi parte, he añadido una categoría (poesía «fúnebre») y matizado levemente el nombre de dos (poesía «epidíctica o de homenaje» en lugar de poesía *de circunstancias* y poesía «descriptivo-meditativa» en lugar de *filosófica*). Así pues, las categorías que propongo son las siguientes: poesía satírica, religiosa, epidíctica, amorosa, fúnebre y descriptivo-meditativa. Desde luego, podrían formularse otras divisiones, poniendo por delante, además, la dificultad de decidir en algún caso concreto la mejor ubicación de uno u otro poema; en todo caso, pretendo una distribución orientativa. He preferido no servirme de la categoría «poesía de circunstancias» por las razones que han sido a menudo expuestas: las motivaciones externas que detonan la escritura de un texto no determinan el tema ni la forma que luego adopta ese texto (Lorenzo Álvarez, 2002: 56-57); en realidad, hay poemas de circunstancias en todos y cada uno de los grupos que he trazado. Paralelamente, puede resultar llamativa la etiqueta «poesía descriptivo-meditativa», con la que pretendo dar cuenta de un grupo de poemas —los mejores de Feijoo según Gamallo Fierros (1964: 147); destacables para Ruiz de la Peña por su «sensorialidad no exenta de sensualidad» (1996: 769)— en los que la observación atenta de un aspecto de la

naturaleza —sobremanera la belleza de una joven o de una música— lleva al poeta a reflexionar sobre tales dimensiones de la realidad. La etiqueta *filosófica* aquí aplicada creo que acabaría por resultar confusa, sobre todo a la luz de la tendencia que con ese mismo nombre se desarrolla en el último tercio del Setecientos, monográficamente estudiada por Lorenzo Álvarez (2002).

Hechas estas salvedades, la clasificación arroja los siguientes conjuntos:

Tema	Total	Romance	Villancico	Décima	Redondilla	Quintilla	Soneto	Poliestrófico	Endecha real	Sextetolira	Octava real	Copla	Sextilla	Cuarta
Satírico	42	8	1	10	9	6	3	3	-	-	-	-	1	1
Religioso	21	2	17	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Epidíctico	17	6	3	3	3	-	1	-	1	-	-	-	-	-
Amoroso	13	6	4	-	1	-	-	-	1	1	1	-	-	-
Fúnebre	9	-	-	4	2	-	-	1	1	-	-	1	-	-
Descriptivo-meditativo	6	5	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-

Con respecto a la idoneidad de este tipo de agrupaciones temático-estróficas en el contexto del bajo barroco⁴, Vidorreta Torres ha escrito, en referencia a las poesías de José Navarro, aparecidas en 1654, que, en gran medida, «a esas alturas del siglo XVII, se ha perdido el determinismo estético de los metros, por lo que tema y estilo no necesariamente justifican la elección de una cierta estrofa» (2014: 181). Aunque es cierto que determinadas estrofas dejan de utilizarse y que otras adquieren funciones que anteriormente no desempeñaban, lo cierto es que sí puede verse una cierta distribución no enteramente casual: pongamos por caso que no hay ningún romance ni villancico fúnebres, ninguna décima amorosa y ningún villancico ni décima descriptivo-meditativos.

A la luz de lo expuesto, conviene examinar con pormenor el empleo de cada estrofa por Feijoo, y confrontarlo con la preceptiva del momento. Hay que notar que las poéticas dieciochescas no suelen descender al menudeo estrófico, como cabe advertir en los trabajos de José Checa Beltrán (1998 y 2004). Así, Luzán, en su capítulo «Del metro en los versos vulgares» (Libro segundo, cap. XXII de *La poética*), renuncia a toda explicación métrica de carácter preceptivo relativa a «las diversas maneras con que se pueden disponer» los versos o «cómo se enlacen» las rimas o «se formen» las estrofas, todo lo cual le parece «muy fácil de aprender y basta leer el *Arte poética* de Juan Díaz Rengifo» (Luzán, 2008: 382). También a Rengifo se refiere Leandro Fernández de Moratín, no sin cierta ironía, como herramienta consuetudinaria de los poetas (2008, II: 1.239).

⁴ Uso este marbete en el sentido empleado por Ruiz Pérez (2012), entre otros muchos trabajos suyos.

No es casualidad, en fin, que el *Arte poética española* de Rengifo tuviese en la primera mitad del Setecientos cuatro reediciones (1703, 1726, 1727, 1759); a causa de esto, aunque cabe atener a otros preceptistas clásicos españoles, conviene fijarse en especial en las explicaciones de Rengifo a la hora de dar cuenta de la métrica feijoniana. Por último, también tendré especialmente presentes las observaciones ofrecidas por Martín Sarmiento en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, acabadas en 1745, pese a que no viesen la luz sino póstumamente, treinta años después. Aunque, como su título revela, son las discusiones de tipo histórico las que centran sus intereses, también se detiene en diversas apreciaciones sobre métrica. Además, el trato entre Feijoo y Sarmiento fue tan estrecho y su intercambio intelectual tan relevante (Álvarez Barrientos, 2016; García Díaz, 2017), que estas explicaciones, que se escriben a la vez que la poesía de Feijoo y en su misma órbita estética, no pueden pasar desapercibidas —bien entendido, además, que las *Memorias* de Sarmiento retoman algunas polémicas literarias de Feijoo, defendiendo y completando sus posturas (por ejemplo, Sarmiento, 1775: 48-49, donde se trata de los constitutivos de la poesía y se cita literalmente al de Casdemiro)—⁵.

ANÁLISIS DE LOS USOS MÉTRICOS Y ESTRÓFICOS

a) 27 Romances

Y bien, con 27 ejemplos y más de tres mil versos en su corpus, no hay duda de la centralidad del romance en la obra de Feijoo. El benedictino es autor de muy variados modelos en extensión (636 versos tiene el «Desengaño y conversión de un pecador», 356 el «Romance a otra hermana bajo el nombre de Tirsi», 312 el «Retrato de una dama hecho a petición de un caballero principal»..., hasta los 24 de «Relación de una niña a una señora abadesa», «Una flor que me dio Anarda» o «A san Pelayo») e intención, pues 8 de sus romances son satíricos; 6, epidícticos; otros 6, amorosos; 5, descriptivo-meditativos; y 2, religiosos. Por lo tanto, la estrofa da cauce a todo tipo de contenidos (Bègue, 2008a:

⁵ Por su lado, ni en el catálogo de la biblioteca propiamente feijoniana (Hevia Ballina, 1976) ni en el del monasterio de San Vicente de Oviedo (Hevia Ballina, 1980), donde Feijoo residió los últimos cincuenta y cinco años de su vida, se consigna ninguna métrica española al uso de las de Cascales o Caramuel, excepción hecha de *La Poética* de Luzán, que pertenecía a la librería particular del monje (Hevia Ballina, 1976: 186, n.º 62) y que ciertamente no es solo una métrica *tout court*. Según el mencionado catálogo, en la biblioteca monástica descansaban algunos tratados generales de retórica, del tipo de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano o las *Ecclesiasticae rhetoricae* de fray Luis de Granada, aunque no son los que ahora nos interesan; sí recoge el catálogo, elaborado en 1831, las conocidas preceptivas de Batteux, Blair, Campmany, Gibert o Hermosilla (1980: 323-325, 330-331), todas sin embargo posteriores a la muerte del benedictino.

197), excepción hecha de los temas fúnebres, para los que Feijoo tiende a formas más ajustadas.

Métricamente, la mayor parte de los romances, concretamente 22, hacen uso del octosílabo llano (2.984 versos: 92'55%⁶). A su vez, hay dos ejemplos de romance agudo (*Respuesta de un galán a una dama que se quejaba de su mal genio* y *Para un pretendiente de matrimonio que se preciaba de poeta sin serlo*; 84 versos entre ambos: 2'6%), un romancillo heptasilábico (*Permíteme, Raimundo...*; 72 versos: 2'23%), un romance esdrújulo (*Carta a un amigo siendo el autor muy joven*; 56 versos: 1'73%) y un romance de pie quebrado (*A una dama que pedía a su galán para ferias*; 28 versos: 0'86%).

Ahora bien, nada hay especialmente singular en esta distribución. Tal y como establece el impresionante trabajo de Antonio Alatorre sobre esta forma métrica —originalmente aparecido en 1977 y después muy revisado en su reedición de 2007—, los romances agudos no eran infrecuentes en el contexto, y, así, contamos con ejemplos de León Marchante, Víctor Sánchez o Pérez de Montoro (2007: 254, 260), o, más tarde, con Luzán y su satírico *Juicio de París*; los esdrújulos tuvieron cierta popularidad en la práctica de autores «ultrabarrocos» como Francisco Manuel de Melo y Jerónimo Cáncer, y más tarde lo ejercitaron León Marchante, Vicente Sánchez, sor Juana (2007: 76-77) o Torres Villarroel en sus pronósticos (*Autorcillos de pronósticos...*). Así pues, si los romances de Feijoo no disuenan por su rima, tampoco lo hacen por su metro. De hecho, los romancillos heptasilábicos pueden documentarse desde Góngora y su *Moriste, ninfa bella...*, de 1594, de donde pasaron a Lope, Espinosa, Villegas y de ahí a la muy caudalosa poesía anacreóntica (2007: 30-31); lo mismo sucede con los romances de pie quebrado, que Feijoo emplea en una ocasión (cuartetas de 8, 8, 8 y 4 sílabas), testimoniados por vez primera en 1620 en el poema *Las esmeraldas en hierba...*, nuevamente debido a la mano de Góngora (2007: 31).

Además, estas pequeñas variaciones del romance —esdrújulo, agudo y de pie quebrado— habían sido ya contempladas por Rengifo en 1592, cuya poética sigue siendo, como se ha dicho, una referencia en la primera mitad del XVIII. Para el empleo de los agudos y quebrados no ofrece salvedades y se limita a testimoniar su aparición (1759: 18 y 65-66)⁷. Con respecto al esdrújulo, Rengifo, más proclive, anota que «si por vía de ostentación, para mostrar más variedad

⁶ De ahora en adelante, todos los porcentajes se ofrecerán respecto del total de versos (no del total de poemas).

⁷ La estructura de 8-8-8-4, que Feijoo emplea y Alatorre data por vez primera en Góngora en 1620, no es en puridad tratada por Rengifo, que, al estudiar el pie quebrado, se refiere a estructuras de 8-5-5-5 u 8-5-8-5 sílabas, aunque —y por eso lo traigo a colación— aclara que «puede también el poeta trabar de otras suertes los quebrados» y «componerse romances mixtos con quebrados de cuatro sílabas» (Díaz Rengifo, 1759: 66).

de poesía, quisiese el poeta componerlas, no debería ser reprehendido. Especialmente si hallase en la música alguna buena consonancia» (Díaz Rengifo, 1759: 21); en todo caso, la justificación del uso de esta forma por parte de Feijoo creo que viene dada más bien por su modelo, pues, si no me equivoco, la *Carta a un amigo siendo el autor muy joven* del benedictino reescribe el poema *Carta a otro amigo suyo en esdrújulos* de Eugenio Gerardo Lobo, publicado en 1717 (Álvarez Amo, 2014: 486-489).

Una última característica observable en los romances feijonianos es la división en unidades sintácticas de cuatro versos, esto es, el hecho de que cada cuarteta del romance constituya un solo periodo oracional. Ahora bien, tampoco esto supone ninguna innovación ni aun rareza del benedictino (como ha visto en otros autores Bègue, 2008a: 192, 196). A principios del XVII, ya indicaba Luis Alfonso de Carvallo que cada estrofa ha de «perfeccionar el sentido», esto es, gozar de autonomía sintáctica (Díez Echarri, 1949: 204). Según explica el preceptista asturiano, esta partición estrófica era obligatoria en los romances cantados a causa de su tonada, puesto que «no es conveniente que quede el sentido pendiente» (Carvallo, 1958, I: 213). De esta forma, el origen de la unidad lógica de cada cuarteta se encontraría en el acompañamiento musical del romance, aunque esta característica acabaría por generalizarse también a los no cantados.

En conclusión, Feijoo emplea el romance temática y formalmente de modo muy dúctil, pero sin novedades que destacar, considerando que el romance, que no llegó a experimentar en el XVIII la decadencia de otras estrofas muy ejercitadas durante los Siglos de Oro —piénsese en Meléndez Valdés, que en la edición definitiva de sus poesías completas incluyó hasta 42 (Polt y Demerson, 1981-1983)—, fue el metro por excelencia de la Ilustración temprana⁸ y no decayó especialmente durante el siglo, como apuntaba ya Clarke al cuantificar su uso como abundante y destacar «the wide variety» con que se empleó (1952: 237), lo que parece lógico teniendo en cuenta la flexibilidad connatural a esta forma. Ruiz Pérez (2013a, 2013b) ha ejemplificado además cómo pasa a desempeñar funciones reservadas a otras estructuras métricas, como, por ejemplo, la epistolar, tradicionalmente encauzada mediante los tercetos encadenados; no en vano, Feijoo ya no se servirá nunca de la *terza rima* y el hecho de que uno de sus romances se titule *Carta a un amigo siendo el autor muy joven* hace patente la sustitución.

b) 25 Villancicos

⁸ Para todo lo referente a la denominación de este periodo, puede verse Álvarez de Miranda (1992: 30-31), con especial atención a Lopez (1975 y 1999: 37-64).

Sin duda, Feijoo hace un uso muy rico de este cauce métrico (estudiado por Bègue en sus manifestaciones de entresiglos: 2001, 2004, 2007a, 2007b, 2013a, 2013b...). El total de 25 composiciones feijonianas arroja un saldo desglosado de 18 romances líricos octosilábicos o romances con estribillo (777 versos: 72'4% en este subgrupo); 3 cantatas («Estaba muriendo Adonis»..., «Cantada profana» y «Albano, a quien Aminta ha despreciado»...; 112 versos: 10'4%); 2 letrillas («Avecilla que vuelas»... y «A Santa Clara»; 106 versos: 9'87%); un romancillo lírico en hexasílabos («Villancico a la fiesta de una señora abadesa»; 46 versos: 4'28%); y un romancillo lírico polimétrico en octosílabos y hexasílabos («El cielo y el mundo»...; 32 versos: 2'98%).

Desde el punto de vista de su temática, se destaca a simple vista la preponderancia de los 17 villancicos religiosos, lo que no puede sino resultar natural en este caso, seguidos de lejos por los 4 amorosos, los 3 epidícticos y el único satírico que cierran el muestrario. Si acaso, llama la atención este último ejemplo de villancico satírico bajo la forma de romance lírico, la *Relación jocosa para un enamorado* («¡Ay, que me muero, me muero / por no sé quién...»), parodia quizá de ciertas efusiones petrarquistas.

Lo mismo que en el caso del romance, sin duda nos hallamos ante otro de los poemas estróficos más puramente característicos de la primera Ilustración. Ha de observarse que la ductilidad del villancico enfrenta al estudioso a diferentes problemas: para empezar, ya explicó Sánchez Romeralo que a menudo su disposición versal es dudosa o al menos discrecional (1969: 128-131). En todo caso, pese a las múltiples formas desarrolladas desde el siglo XVII y hasta mediados del XVIII, periodo de mayor vigencia del género —ya Rengifo documenta la enorme diversidad de posibilidades del villancico y su «infinita variedad de especies de versos, consonancias y asonancias» (1759: 58)—, su máximo común denominador consiste en ser «una forma literario-musical basada en la alternancia de estribillo y coplas» (Busto Cortina, 1998, I: 13).

Dos grandes especies pueden diferenciarse entre los villancicos feijonianos: los que se sirven de las formas hispanas (romances y romancillos líricos y letrillas, hasta un total de 22 textos) y los que acuden a las italianas (de las que encontramos solo 3 ejemplos).

Con respecto a la terminología empleada para delinear estas formas métricas, el trabajo clásico de Manuel Alvar, *Villancicos dieciochescos*, diferencia el hispánico romance lírico (compuesto normalmente por «estribillo» y «coplas», que se sirven en general de octosílabos y hexasílabos) del molde italiano (compuesto, en metros imparisílabos, usualmente de «introducción», «aria» y «recitado», a cuyo concurso llama Feijoo y se llama en la época *cantada*) (1973: 20).

Comenzando por las formas castellanas, en los romances líricos de Feijoo las cuartetas octosilábicas suelen ir mayoritariamente acompañadas de estribillos hexasilábicos o dodecasilábicos, lo que se aviene con la práctica más frecuente, como acaba de verse siguiendo la caracterización de Alvar (1973: 38). Sin ir más lejos, por proponer un modelo canónico, la práctica métrica de los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz encaja de forma cumplida en este perfil (Méndez Plancarte, 1952).

Precisamente, las variantes que del romance lírico aparecen en la obra del benedictino están construidas sobre el mismo patrón métrico parisílabo: contamos con un romancillo lírico hexasilábico (*Villancico a una fiesta de una señora abadesa*, de coplas y estribillo en versos de seis sílabas) y con un romancillo lírico polimétrico que se sirve de los mismos metros ya descritos (*El cielo y el mundo...*, en que coplas y estribillo combinan indistintamente versos de seis y ocho sílabas). No por casualidad, a la naturalidad y dulzura del hexasilabo dedicó unas elocuentes líneas fray Martín Sarmiento en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, pues, tras encarecer encendidamente el romancillo *Hermana Marica* de Góngora (Sarmiento, 1775: 194-195), afirma que es «naturalísimo para el oído español. De manera que después del de ocho sílabas no hay otro metro en que con más facilidad puedan componer sus coplas los españoles, sean vulgares o discretos» (Sarmiento, 1775: 210)⁹.

Pasando ya a las formas italianas, de las que Feijoo nos dejó tres cantadas (*Estaba muriendo Adonis...*, *Cantada profana* y *Albano, a quien Aminta ha despreciado...*), hay que comenzar por precisar que no son infrecuentes en el momento, aunque así nos puedan resultar hoy. Menéndez Peláez ha indicado que es habitual durante el XVIII que el villancico adopte la forma de «una especie de cantata, con recitados, solos, arias, dúos y coros» (1995: 113). Precisamente, Baehr había definido la cantata como «una forma de la poesía culta, sin esquema métrico fijo, destinada para el canto» (1970: 87, n. 6), con tendencia a la polimetría y al verso agudo (1970: 92, 293).

Todos estos pequeños apuntes sirven para aclarar la práctica feijoniana. Sus cantadas, de tema amoroso y ambientación eclógica o mitológica, se dividen, como precisara Alvar, en «introducción», «aria», «recitado» (1973: 20) y también, en ocasiones, «grave». Desde el punto de vista de la rima, las cantadas juegan generalmente con «acumulaciones de pareados», aunque, «en todas estas combinaciones, se llega a descomponer la estrofa», resolviéndose a menudo la composición en esquemas más libres (Alvar, 1973: 25-26).

⁹ También Feijoo manifestó su debilidad por otro romancillo hexasilabo del cordobés, *Lloraba la niña*, lo que confiesa en carta privada, de 6-I-1742, dirigida al propio Sarmiento (Marañón, 1934: 109, n. 3).

No hay ahora repeticiones en forma de estribillo, sino un diálogo musical entre diversas voces, identificadas con diferentes personajes del poema a los que corresponde una métrica específica. Así pues:

- a) las introducciones pueden ya hacer uso regular del octosílabo (así en dos de los tres ejemplos feijonianos), ya servirse de la silva libre impar (en el caso restante): desde el punto de vista del contenido narrativo, adoptan la voz de un narrador que enmarca el tema del villancico;
- b) las arias, consonantes, de dos estrofas, rima aguda y en las que en ocasiones puede aparecer algún verso suelto (Alvar, 1973: 37), se sirven siempre del arte menor (hexasílabo o pentasílabo); dentro de la narración, actúan como discurso directo de un personaje que, en primera persona, profiere sus quejas amorosas;
- c) por fin, en «recitado» y «grave», según Alvar, «el endecasílabo es el único verso» (1973: 32), lo que la obra de Feijoo nuevamente corrobora, aunque ha de anotarse que esporádicamente él injiere algún heptasílabo; como parte del relato, «recitado» y «grave» dan cauce a ciertas intervenciones breves, a veces de una suerte de narrador y en ocasiones de ciertos personajes que actúan como contrapunto de los protagonistas de la fábula amorosa.

Aunque esta descripción de la cantada pueda resultar compleja, no hemos de perder de vista que se trata de una forma poético-musical de gran predicamento en el contexto de la Ilustración temprana: sin ir más lejos, esta forma aparece en la obra de Eugenio Gerardo Lobo en poemas como *Villancico en la profesión de doña Tomasa Olóriz y Nadal, en Zaragoza* (Álvarez Amo, 2014: 363-365) o *Asenso libre* (2014: 365-366), y también la emplea Agustín de Montiano en tres ocasiones (Fernández Cabezón, 1989: 63-64), etc.

Una vez, pues, detallados los modelos hispánico e italianizante, Alvar (1973: 44-47) emprende un catálogo general de características del villancico dieciochesco que, de nuevo, se aviene cabalmente con la práctica feijoniana: a) aparición de «gran cantidad de tarabillas o incrustaciones exclamativas» o afirmativas (en el caso de nuestro poeta, véanse *A la cuelga de un vicario de monjas*, vv. 1, 14, 19, 24, 29...; *Villancico a la profesión de una religiosa*, vv. 5, 12, 19, 26, 33...; *Avecilla que vuelas...*, vv. 3, 13, 23, etc.); b) inserción de «tarabillas onomatopéyicas», desarrolladas a partir de «formulillas existentes en la lengua» (*A la cuelga de un vicario de monjas*, vv. 8, 13, 18, 23, 28...); c) ocurrencia de ciertas reminiscencias léxicas tradicionales (*Villancico a la Ascensión del Señor*, v. 3); y d)

introducción de recursos cultos (en los villancicos feijonianos pueden documentarse plurimembraciones, oposiciones o reduplicaciones, por ceñirnos a figuras mencionadas por Alvar...).

Por último, aunque se ha apuntado que es típica del villancico la inserción abundante de rimas agudas (Alvar, 1973: 41), creo que ayuda a cuantificar esto el anotar que, siempre dentro del corpus poético feijoniano, solo 2 de sus 27 romances, menos de un 10%, se sirven de la rima aguda (los ya mencionados «Respuesta de un galán a una dama que se quejaba de su mal genio» y «Para un pretendiente de matrimonio que se preciaba de poeta sin serlo»), mientras que hasta 8 de sus 20 romances y romancillos líricos, más de un tercio, acuden a ella («A la cuela de un vicario de monjas», «Ay, tirano Dios»..., «Al Santísimo Sacramento», «A la Ascensión del Señor», «Para San Pelayo», «Otra al mismo San Pelayo», «A los desposorios de Nuestra Señora» y «Relación jocosa para un enamorado»).

En resumen, otra vez, los diferentes registros que Feijoo confiere a sus villancicos no por variados encajan peor con la práctica de su tiempo, a la que sin duda se adhieren.

c) 19 Décimas

Feijoo escribió 19 poemas en décimas, que oscilan entre los 180 versos de «Instrucción de la política que se usa y de que Dios nos guarde» y los 10 versos de los nueve poemas epigramáticos que compuso con una sola. Todas las suyas, además, siguen el esquema de la espinela (abbaaccddc), de largo el más frecuente en nuestra poesía (Baehr, 1973: 304), y suelen respetar la división sintáctica tradicional en dos partes que impone una pausa fuerte tras el verso cuarto y estructura la décima en 4+6 versos (Díez Echarri, 1949: 208-209).

El cultivo de esta forma se testimonia claramente en Gerardo Lobo (Álvarez Amo, 2014), pero decae con rapidez entre la poesía culta, para lo que basta recordar a García de la Huerta (que la utiliza solo dos veces; Lama, 1997) o a Jovellanos (Caso González, 1984), Meléndez (Polt y Demerson, 1981-1983) y Quintana (Dérozier, 1969), que no la emplean nunca. En realidad, ya Clarke había considerado la forma «rare in this period» (1952: 237); y Baehr (1973: 339) y Mas i Usó (1996: 262), como recuerda Bègue (2008a: 196), registraron un gradual descenso en su ocurrencia durante el Seiscientos, tendencia ahora consolidada. Muy otro, es, desde luego, el caso de esta estrofa en el terreno de la poesía popular de ámbito panhispánico (Trapero, 1996: 55-59).

En el caso de Feijoo, su uso respeta el tópico de la forma, y obedece sobre todo a temas satíricos (10 composiciones) y fúnebres (4 textos), tal como registra Rengifo cuando anota que la décima tiende a lo «sentencioso», «para el

mayor ornato de su composición» (1759: 37), o cuando recuerda que se componen «también décimas jocosas, graciosas o burlescas o equívocas con la misma consonancia» (Díaz Rengifo, 1759: 38).

Los otros cinco poemas en décimas de Feijoo encarnan otros motivos más típicamente feijonianos, pues el benedictino escribió 3 décimas de tema epidíctico y otras 2 de cariz religioso. Como se ve, la concentrada contención de la estrofa la hizo desaconsejable para Feijoo en el tratamiento de asuntos amorosos o descriptivo-meditativos, para los que acudió a cauces más extensos o con distribuciones de rima menos ceñidas.

d) 15 Redondillas

Sus quince poemas en redondillas son por su parte siempre breves: nueve están epigramáticamente constituidos por una sola estrofa, otros cinco se componen solo de dos y solo un poema en redondillas alcanza las seis estrofas (*Lágrimas mías, dejadme...*), esto es, los 24 versos, de modo que el poema más extenso de Feijoo en redondillas tiene los mismos versos que su romance más breve.

A su vez, estos textos dan cauce en nueve ocasiones a motivos satíricos («Por la muerte del niño Judas», «A una cortesana famosa», «A un enfermo llagado», «A Asturias», «A una señora rica que casó muy niña», «Díjose de dos damas que parieron al mismo tiempo», «Píntanse unos navíos ardiendo en Vigo», «Dos cosas golpe me dan»... y «En el lugar de Cademiro»...), en tres, a temas epidícticos («A la modestia de Clori», «A la célebre cornucopia de Amalteia» [en elogio del abad de Conellana] y «A la señora marquesa de Santa Cruz»); en dos, fúnebres («Aquí yace un estudiante»... y «Epitafio de Bernaldo de Quirós») y solo en uno, amoroso («Lágrimas mías, dejadme»...).

Tal como explica Navarro Tomás, aclarando perfectamente el empleo que les da Feijoo, en el momento «se cultivó poco» y «su práctica se redujo en general al campo de los epigramas, tonadillas y poesías ocasionales de cumplimiento y cortesía» (1956: 300). Lo mismo precisa Baehr (1973: 244). Obviando su preterición y centrándome en los temas que le eran más propicios, los tratadistas áureos ya indicaban que la ligereza que está en la base de la redondilla la hace especialmente apta para «componer comedias, loas y diálogos» (Díaz Rengifo, 1759: 39); en la segunda mitad del XVIII, Iglesias de la Casa, sin ir más lejos, escribe la inmensa mayoría de sus epigramas en redondillas.

De esta guisa, el empleo de esta forma en asuntos satíricos, epidícticos o amorosos no resulta llamativo, aunque Feijoo también las utiliza para tema fúnebre (es más, su propio epitafio, *Aquí yace un estudiante...*, adopta la forma de una redondilla). Pero igualmente en esto se aviene Feijoo con la historia de

la forma; no en vano, entre los hitos de la estrofa se cuentan los 31 «epitafios fúnebres» dedicados «A diversos sepulcros» que Lope de Vega incluye en la edición aumentada de sus *Rimas*, de 1609, todos escritos en redondillas (Blecua, 1969: 242-254).

En resumen, no extraña que Feijoo emplease esta forma a menudo por su «flexibilidad» y su «escasa complejidad formal», por tanto «propicia para la narración simple» y para «la expresión de sentimientos» (Bègue, 2008a: 193).

e) 6 Quintillas

El caso de la quintilla es equivalente al de la redondilla, pues experimenta una retracción similar en el periodo: «not too common» la considera Clarke (1952: 235), Navarro Tomás habló de «descenso» en su ocurrencia (1956: 301) y Baehr la clasifica como de cultivo «ocasional» (1973: 267). En efecto, se trata de un metro ya no muy frecuente por más que pueda documentarse su uso en Torres Villarroel o que uno de los grandes poemas del medio siglo, la «Fiesta de toros en Madrid», de Moratín padre, se sirva de ellas.

En el caso de Feijoo, sus seis poemas en quintillas son, como habitualmente demanda la estrofa, satíricos —piénsese, entre otros epigramas, en los *Epitafios para poner sobre las sepulturas de varios amantes*, de Cadalso (Lama, 2013: 235-236, 311, 319); o en el antes citado Iglesias de la Casa, que escribe en quintillas los epigramas en los que no emplea la redondilla—; en cuanto a las diferentes posibilidades de rima, tres se sirven del esquema abaab (*A una bella dama galanteada por un mal médico*, *Peste en España y receta contra ella* y *Contra dos eclesiásticos que apalearon un labrador*, hasta un total de 175 versos) y otras tres de la distribución ababa (*Alaba uno a un predicador plagario*, *A Oviedo* y *Con ocasión de haberse escapado unos ladrones de la cárcel*: 15 versos). Los tres poemas que emplean esta última disposición de rima están constituidos por una sola estrofa y son todos ellos epigramas dedicados a personajes prototípicos: un predicador plagario, un juez lento y, por antonomasia, la mujer ovetense; los tres primeros poemas en quintillas, de mayor sesgo narrativo, son por su parte mucho más extensos.

Como se echa de ver, esta variedad delata la «flexibilidad» de la estrofa (Bègue, 2008a: 195). Francisco Cascales ya entendía que la quintilla, por su brevedad, hace más complicado el ornato (1975: 228-229), de modo que su uso resulta más apropiado para los estilos medio y bajo que para el sublime, lo que corrobora la práctica feijonana, que hemos de repetir que no destaca por su originalidad.

f) 5 Sonetos

Resulta de interés reparar en los pocos sonetos que Feijoo escribe, apenas cinco en un corpus de 109 poemas, y en las consecuencias interpretativas de este fenómeno. Parece claro que los gustos de Feijoo se decantaban por formas más abiertas, octosilábicas y de extensión no determinada y se alejaban de un poema estrófico tan prototípicamente vinculado al Barroco.

Si pensamos en el contexto poético de la primera mitad de siglo, o en el inmediatamente anterior, hasta 36 sonetos cuento entre el centenar de poesías que conforman la muy influyente *Inundación castálida* de sor Juana (Sabat de Rivers, 1982); 32, entre los 130 poemas de las *Obras* de Gerardo Lobo de 1738; 22, entre la amplia cincuentena de composiciones que incluyen las *Obras póstumas poéticas* de Gabriel Álvarez de Toledo; por fin, el primer tomo de los *Juguete de Talía* de Torres Villarroel comienza con tres bloques de sonetos morales, amorosos y jocosos (1795: 1-74) que reúnen más de 130 composiciones.

A su lado, los 5 sonetos de Feijoo resultan llamativamente escasos. En esto, quizá podamos ver una concomitancia respecto de los modelos de la segunda mitad de siglo, en la que el uso de la estrofa cede llamativamente. Luzán no manifestó nada en su contra, bien entendido, eso sí, que se trata en todo caso de una expresión de arte menor, pues las composiciones «breves y cortas» como el soneto se encaminan a la «sola utilidad y al solo deleite», mientras que «las grandes de la poesía épica y dramática» llegan a alcanzar «la unión y el compuesto de lo útil y lo deleitable» (2008: 216). El caso es que también del soneto, como de la décima, apuntó Clarke que eran «rare in this period» (1952: 237), lo que debe explicarse por razones no muy diferentes de la expresada por Luzán y prueba un rápido catálogo.

Ordenados de mayor a menor por su insistencia en el uso de la estrofa, un autor tan clasicista como Leandro Fernández de Moratín alcanza los 19 sonetos entre sus 77 poesías publicadas en vida, más o menos un cuarto del total, lo que probablemente le haga proporcionalmente el principal cultor de la estrofa entre los autores neoclásicos de primera fila (Pérez Magallón, 1995: 94; estudió los sonetos moratinianos Cabañas, 1982); entre las 104 poesías de Huerta se cuentan 25 sonetos, lo que supone una proporción un poco inferior (Lama, 1997: 597); Iriarte usó el soneto en una sola de sus 76 *Fábulas literarias*, la XXXII, e incluyó 19 sonetos sueltos entre sus «Poesías varias» (1787, II: 247-265), lo que no acaba por ser sino un número pequeño en el conjunto de sus poemas; Meléndez, en la edición definitiva de sus versos, de 1820, incluye solo 20 entre 300 composiciones, un elocuente 6'6 % (Polt y Demerson: 1981: 451); Jovellanos apenas dio por buenos 6 entre sus poesías, aunque es cierto que en 1807 le confiesa a González de Posada haber escrito y olvidado «muchos» más (Caso González, 1988: 462); Cadalso insertó solo 5 en sus *Ocios* (Lama, 2013: 163-165,

286-287, 293; hay estudio de este corpus en Tortosa Linde, 1982); por fin, Cienfuegos no incluye ningún soneto en sus obras en verso (Cano, 1969).

Puede resultar significativo, finalmente, que Quintana, cuyas poesías completas incluyen un solo soneto (Dérozier: 1969: 345-346), manifestase sus reservas respecto de una forma «artificiosa y pueril, donde la imaginación encadenada no puede volar ni extenderse, y donde apenas hay otro mérito que el de la dificultad vencida», pues «jamás un soneto ha podido compensar con sus bellezas el tiempo y el trabajo que se malgasta en componerle» (1797: 3, n. 1).

Pasando ya propiamente al análisis de los textos, los cinco sonetos feijonianos —tres satíricos (*Soneto traducido de la Menagiana*, *A un poeta malo que en sus versos siempre introduce especies deshonestas* y otro *Al mismo*), uno epidíctico (*A Carlos XII, rey de Suecia retirado en Bendén*) y uno descriptivo-meditativo (*A una señora de excelentes prendas*)— presentan escasa variedad compositiva y se sirven de los más clásicos esquemas de rima, lo que según Navarro Tomás se relaciona con su cultivo exiguo (1956: 290): tres poemas emplean la distribución ABBA ABBA CDE CDE; uno se sirve de la rima por antonomasia ABBA ABBA CDC DCD (*Soneto traducido de la Menagiana*); y otro más acude a ABBA ABBA CDE DCE (*Al mismo*), que es el único esquema levemente más infrecuente, pero empleado de forma abundante ya desde Garcilaso. Nada escapa, pues, a la ortodoxia en el manejo de la estrofa, y en ningún caso pueden advertirse en estos textos las complejas anomalías registradas por Rengifo (sonetos doblados, terciados, con cola, continuos, encadenados, retrógrados, en varias lenguas...; 1759: 95-108).

En cuanto al uso del endecasílabo que se puede ver en sus cinco sonetos, acaso podría proponerse el siguiente esquema:

Endecasílabos enfáticos: 20 versos: 28'5%.

Endecasílabos heroicos: 18 versos: 25'71%.

Endecasílabos melódicos: 11 versos: 15'71%.

Endecasílabos sáficos: 15 versos: 21'42%.

Otros: 13 versos: 8'5%.

Esta rica variedad feijoniana se subraya si precisamos que solo en tres ocasiones (vv. 13-14 de *A una señora de excelentes prendas*, vv. 8-9 de *Soneto traducido de la Menagiana* y vv. 2-3 de *A un poeta malo que en sus versos siempre introduce especies deshonestas*) he encontrado versos consecutivos de idéntico esquema rítmico. No obstante, también en esto Feijoo es escrupulosamente ortodoxo. Sarmiento aprecia justamente que «se debe diferenciar de estas

combinaciones en cada pie [‘verso’], para que no se fastidie el oído con la uniformidad» (Sarmiento, 1775: 212); es más, a esta riqueza prosódica atribuye Sarmiento el éxito del verso de once sílabas en detrimento de «la medida de los versos de Berceo», mucho más uniformes, pues «fastidian más estos que aquellos» (1775: 212). Paralelamente, también Mayans se muestra contrario a la pereza prosódica cuando recuerda que «otro vicio de la composición es ser uniforme, porque la semejanza, si nace de no saber variarla, arguye ignorancia; si de cuidado, afectación, i siempre causa hartazgo i hastío» (Mayans, 1752: III, XIX, 48).

A su vez, detecto otra particularidad más allá de la variedad acentual en la utilización del endecasílabo por parte de Feijoo en sus sonetos, específicamente en los de tema satírico, pues es justo en ellos en los que en ocasiones emplea los llamados endecasílabos «vacíos» (Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005: 184), acentuados por primera vez de forma plena en la sexta sílaba y no muy frecuentes: «y sus prerrogativas le intimaba» (*Soneto traducido de la Menagiana*, v. 2); «como entre los festivos matachín / si aun para poetastro eres ruín» (*A un poeta malo que en sus versos siempre introduce especies deshonestas*, vv. 2-3) o «por canicular bruto te defino» (*Al mismo*, v. 10).

En conclusión, la preterición por parte de Feijoo de una estrofa tan protótipicamente barroca así como los tímidos ejemplos de experimentación acentual, que no creo imputables a su falta de destreza en el manejo de la estrofa sino a una voluntad consciente, dan cuenta de un cierto intento de renovación.

g) 4 Poemas poliestróficos

El corpus poético feijoniano incluye cuatro poemas poliestróficos, tres satíricos y uno fúnebre, a saber: una glosa (*Por ser difícil de glosar...:* se trata de una quintilla glosada por solo dos décimas; el poema aparece incompleto en todos los testimonios, y suma por tanto solo 25 versos en lugar de los 55 obligatorios); un poema en cuartetos más redondillas (*A las nuevas obras de la ciudad de Oviedo*, compuesto por dos cuartetos y una redondilla: 12 versos); un poema en décimas más quintillas (*Lamentos de algunas provincias en la muerte de Luis I*, formado por una décima más doce quintillas: 70 versos); y un poema en redondillas más quintillas (*Jeroglíficos en que se pinta al autor de un entremés satírico*, al que dan cuerpo dos redondillas y dos quintillas, 18 versos).

La glosa en décimas, «a pesar de no tener el relieve de siglos anteriores», es practicada en el momento por Torres Villarroel, Montiano, García de la Huerta o Tomás de Iriarte (Fernández Cabezón, 1989: 61), y a Feijoo, siguiendo

la tónica de la forma (Díaz Rengifo, 1759: 75-77), le sirve apropiadamente al ejercicio de ingenio propuesto, de corte satírico, en que se trata de glosar una quintilla particularmente enrevesada por sus abruptos encabalgamientos: «Un grande monarca por / manifestar siempre la / religión del cetro, va / sirviendo al gran rey, que amor / respirando ardiente está». Del mismo modo, cuartetas y redondillas encajan con el contenido de los epigramas encadenados que constituyen el poema *A las nuevas obras ovetenses*. Más especial es el caso de los *Jeroglíficos*. Como explica nuevamente Rengifo, los «usan los poetas para exprimir alguna agudeza o sentencia y procuran que las figuras o las propiedades dellas convengan al objeto a que las dirigen». Más en concreto, «se puede explicar con cualquier género de poema, pero ordinariamente con un lema o mote, que es una sentencia o dicho o agudeza que declare lo que representan las figuras», a menudo, aunque no exclusivamente, en forma de «redondilla» (Díaz Rengifo, 1759: 177-178). Así, el jeroglífico supone un epigrama que toma como motivo la descripción de una imagen que suele colocarse de título; en los que Feijoo escribe, se ridiculiza a un innominado poeta rival, animalizándolo y comparándolo con un centauro, un jumento en un lodazal e incluso un monstruo deforme. En este sentido, no puede extrañarnos el uso de una forma poética breve en epigramáticos versos de arte menor.

En último lugar, se encuentra *Lamentos de algunas provincias en la muerte de Luis I*, en el que a una décima introductoria siguen doce quintillas, cada una de las cuales representa a una provincia española que brinda sus armas y blasones al monarca fallecido (el poema guarda ciertas concomitanças con los *Versos latinos y castellanos, que sirvieron para adornar los principales sitios...* de García de la Huerta [Lama, 1997: 143-154]). Ciertamente, como pronto se verá, Feijoo suele reservar la quintilla para tonos más ligeros, pero ya advierte Baehr de que «la quintilla no tiene límites en cuanto al asunto» (1973: 265).

Nuevamente, pues, tampoco en estas combinaciones métricas pueden advertirse perfiles esencialmente llamativos.

h) 3 Endechas reales

El caso de las tres endechas reales de Feijoo (una epidíctica: «A la vuelta de la infanta Doña María Ana Victoria», de 40 versos; una amorosa: «Batalla de un amante contra su propia pasión», de 64; y una fúnebre: «Sentimiento de España en la muerte de Luis I», de 116) sí es muy singular porque la propia utilización de esta forma reviste consecuencias interpretativas. Esta forma métrica de resonancias graves, emparentada con la elegía (Díez Echarri, 1949: 212), es empleada con cierta frecuencia en el siglo XVIII (Clarke, 1952: 234). Entre los preceptistas, Caramuel dice de ella que se sirve de «números tristes y por

eso los poetas elegantes las reservan para expresar afectos melancólicos» (Caramuel, 2007: 91). Precisamente por eso, por cierto, tiende Feijoo a servirse en los endecasílabos de estas estrofas de recargamientos acentuales, extraños en otros poemas suyos, con ánimo de subrayar el dolorido sentir de tales versos («más es ser hija tuya que ser reina», «A la vuelta de la infanta Doña María Ana Victoria», v. 16; «no viene a ser el cuerpo más que sombra» o «porque era dicha nuestra, fue tan corta», «Sentimiento de España en la muerte de Luis I», vv. 12, 112).

Sea como fuere, lo que importa ahora traer a colación es que, en su momento, Dionisio Gamallo Fierros (1964: 126-124) defendió, siempre en la línea de su particular interpretación de la poesía de Feijoo como una manifestación prerromántica, que el beneditino se había servido de «fórmulas métricas favorecedoras de su tendencia a abrirse paso hacia el futuro romántico», lo que ejemplificaba específicamente con la endecha feijoniana *Batalla de un amante contra su propia pasión*, que unos años más tarde también Guillermo Carnero incluiría en su *Antología de la poesía prerromántica española* (1970: 20-21).

Pero en 1977, movido por sus profundos conocimientos métricos, ya ponía en duda Antonio Alatorre esta identificación de endecha real y prerromanticismo y refutaba muy cabalmente la interpretación formal de Gamallo:

Me parece muy curiosa la visión de este crítico: un Feijoo que, consciente de su «tendencia» a abrirse paso hacia los tiempos de Rivas y Bécquer, decide adoptar los esquemas métricos más conducentes ¡y cae en uno que venía usándose por lo menos desde hacía ochenta años! De los «precursores», Gamallo mismo cita a Trillo, Solís, Valenzuela, sor Juana, Álvarez de Toledo y Bances Candamo. (Alatorre, 1977: 102, n. 154)

En efecto, importa mucho subrayar que la estrofa había sido utilizada por algunos claros modelos poéticos del beneditino: principalmente, Antonio de Solís, uno de sus autores predilectos (*Teatro crítico*, I, 14, § XII, 48-49; 1726 o *Cartas eruditas*, II, 7, 82-83; 1745); pero también sor Juana Inés de la Cruz (*Agora que contigo...*) o el ya mencionado Álvarez de Toledo (*A mi pensamiento, Endechas a la muerte de la reina doña Luisa de Borbón*), además de otros autores posteriores, como Montiano (*Escúchame, Fenisa...*) o García de la Huerta (que escribe hasta diez; Lama, 1997). No hay la menor duda de que Feijoo sigue esta línea, no se abre «paso hacia el futuro romántico». En todo caso, si Gamallo incurría en el exceso de apreciar timbres del *Don Álvaro* en ciertos versos feijonianos de las endechas («¡Oh, vosotras, estrellas, / de mi tragedia causas!, / o robadme la vida / o bien volvedme la quietud robada», *Batalla de un amante contra su propia pasión*, vv. 61-64), con tino precisaba Alatorre que «suenan más

bien a imitación de la poesía del pasado, la de fray Luis por ejemplo» (Alatorre, 1977: 102, n. 154).

Curiosamente, Luzán trazó una suerte de evolución histórica del romance que vendría a subrayar la idea de Alatorre al recordar la prosapia de la endecha en nuestra tradición y abundar así en su relevancia específicamente dieciochesca. Según Luzán, del octosílabo inicial el romance pasó primero al «sietesílabo» y «más adelante se inventó que el cuarto verso fuera endecasílabo; y a esta composición llamaron endechas» (Luzán, 2008: 414), lo que acabaría desembocando en el romance heroico o endecasilábico, tan del gusto de Luzán (2008: 415) y, huelga decirlo, tan propio del contexto poético neoclásico (Navarro Tomás, 1956: 296-297). Así, la endecha real no sería, según el preceptista zaragozano, sino un eslabón lógico entre romance y romance heroico, lo que lo convierte, pues, en estrofa plenamente dieciochesca, propia de la Ilustración temprana a la luz de esta genealogía. Por todo ello, la utilización de este metro nuevamente vuelve a situar a Feijoo en su tiempo.

i) Un Sexteto-lira

Solo contamos con un caso de empleo del sexteto-lira por parte de Feijoo, *Liras a una despedida*, de contenido amoroso, 108 versos de extensión y el infrecuente abbaC como esquema de rima, aunque, como pronto se verá, deba precisarse de inmediato que se trata de un pie forzado (más habitual es la distribución de rimas aBaBCC, empleada entre otros por Quevedo; Clarke documenta otros tres esquemas en el siglo XVIII (1952: 235) y Paraíso, a su vez, varios más en la tradición española (2000: 255)). En el contexto en que nos movemos, la estrofa se halla en un periodo de especial bonanza, pues los poetas del momento «put more effort into the development of the six-line strophe in the Italianate lines that in almost any other» (Clarke, 1952: 235). Así, el sexteto-lira fue empleado por Torres Villarroel (*Liras festivas a la segunda salida de los reyes*, etc.), García de la Huerta (*Quejas de un ausente*, entre otros), Cadalso (*A las ninfas del Manzanares...*) o Arjona (*A la Ascensión del Señor*) (Baehr, 1970: 376).

El ejemplo feijoniano de sexteto-lira es otro de los más interesantes en cuanto a sus usos métricos, porque, a diferencia de lo que sucede con su manejo de otras estrofas, no se puede hablar en él de una utilización convencional de los moldes métricos, sino que se destaca una voluntad de renovación y actualización de una forma en particular buscando evidenciar la «naturalidad» y la «ternura» de que es capaz, pese a su aparente dificultad. Y es que, con respecto de este poema, nos dice lo siguiente el ms. *Obras en verso del maestro Feijoo*, depositado en el Archivo do Reino de Galicia, fondo Cornide, signatura 44.819 (II-97), fol. 35v:

Adviértese que empeñaron al autor en escribir a este asunto y en este metro porque, hablándose en una conversación de las [liras] que el famoso don Eugenio Gerardo Lobo compuso al mismo asunto, dijo que no estaban ni naturales ni patéticas, a lo que, replicando alguno que a su parecer aquella especie de metro no era capaz de mucha naturalidad ni de mucha ternura, vino hallarse obligado el autor a mostrar con la experiencia que uno y otro cabía muy bien en aquel metro, como asimismo en cuantos usa la poesía española.

El poema de Gerardo Lobo aludido es *Partiéndose a campaña, expresa sentimientos de una despedida* (Álvarez Amo, 2014: 274-276), del que Feijoo toma su infrecuente esquema de rima, tal como es habitual en un caso de competición y emulación poéticas. Pero, más allá del juicio particular del benedictino, lo que interesa subrayar son las dos calidades esenciales que Feijoo quiere para la poesía y que considera que deben comparecer incluso en el caso de las formas más exigentes y complejas.

Sin duda, este es uno de los aspectos más renovadores de su poesía, que en este territorio de la búsqueda de la «naturalidad», lo que creo en cierto modo coincidente con lo que después, y por otros medios, ensayará la generación del medio siglo. Mientras otros poetas se muestran todavía claramente deudores de la formas barrocas —también el propio Feijoo, muy a menudo—, el empleo que aquí propone Feijoo del sexteto-lira discurre ya en otra dirección.

j) Otras formas métricas

No mucho hay que destacar en las otras formas métricas empleadas por Feijoo, en la medida en que una vez más se avienen a un uso estandarizado por la preceptiva.

Su única cuarteta, el epigrama *A doña María Manuela Bolaño*, obedece al tipo satírico frecuente en la estrofa; otro tanto cabe decir de su única sextilla (que Rengifo no contempla), la epigramática *Las mulas de Tinokó*, de inusual estructura alterna abaaba (Baehr, 1973: 272) y contenido igualmente satírico. No se separa de esto su único poema en coplas, *Epitafio del Aretino*, de tema fúnebre como también admite la estrofa (Paraíso, 2000: 234-235). En último lugar, semejante es el caso de su único poema en octavas reales, *A una señora a cuyos pies cayó muerto un caballero que había sido su amante*, forma que en el momento se bate en retirada (Bègue, 2008a: 188) y que no da cuerpo en este caso a temas heroicos o mitológicos, sino, también normalmente y con tono elevado, a un asunto de amores trágicos, en consonancia con la apariencia «ilustre y grave» que a la estrofa le reconoce ya Cascales (1975: 117) y que recordará más tarde

Masdeu cuando la define como «la más seria y majestuosa» de las españolas (1801: 170).

REFLEXIONES FINALES

A la luz de la distribución métrica observada, pueden proponerse dos claras conclusiones: en primer lugar, es evidente el predominio de las formas castellanas; en segundo lugar, el uso de la métrica no es original, y las tímidas innovaciones propuestas (piénsese sobre todo en esas liras que buscan «naturalidad y ternura» comparten en cierta medida objetivos con los que pondrá en práctica la «poesía de la restauración», por adoptar la etiqueta de Nicolás Marín (1971), que a mediados del Setecientos propone la recuperación de los grandes modelos de los llamados Siglos de Oro (XVI de la poesía española y I a. C. de la latina) y sus valores estéticos.

En lo que a la cuantificación de formas respecta, un hecho se destaca inmediatamente: de un total de 14 formas métricas, 10 son castellanas (en número de versos, 92'99% del total); mientras que solo 4 —soneto, endecha real, octava real y cantada— son de origen italiano (0, en porcentaje de versos, 6'91%). Como se ve, estructuras italianizantes como la silva, la canción o el terceto encadenado se disuelven por completo, y sonetos, octavas y liras se convierten en formas completamente residuales para Feijoo. Asimismo, y en consonancia con ello, el predominio del romance resulta incontestable, pues, al 54'3% del total de versos que suman los romances a secas, hay que añadir todavía que el 79'67% de los villancicos (12'6% del total) adoptan la forma del romance lírico en sus diversas variantes. De este modo, los romances y romances líricos suponen el 68'68% de los versos de Feijoo.

Otra cara de lo dicho es que entre sonetos, endechas reales, octavas reales y cantatas se alcanzan apenas 176 versos endecasílabos, menos de un 3%. Aunque aparezcan versos de otros tipos (hexasílabos en los villancicos y heptasílabos o tetrasílabos en algunas modalidades romanceadas, por ejemplo) y haya cierta variedad en los estribillos de los villancicos, el predominio del octosílabo es apabullante, en torno al 95%. Además, un conjunto de 13 formas estróficas (11 en realidad, pues copla y cuarteta se hallan presentes en otros de los grupos) representan un inventario «no muy amplio», adoptando las palabras con que Miguel Ángel Lama describe las 16 empleadas por García de la Huerta (1993: 64). En conclusión, si el repertorio de formas no es abundante, ha de advertirse que 9 de ellas se emplean una sola vez (cuarteta, sexteto-lira, copla, octava real y sextilla, más las 4 poliestróficas: glosa, cuartetas más

redondillas, décima más quintillas, redondillas más quintillas), y otras 3 aparecen 6 veces o menos (quintillas, sonetos, endechas reales); la aparente variedad estrófica, pues, acaba por dibujar una nómina más bien monocromática en que romances, romances líricos y décimas agotan casi la totalidad del corpus.

Con respecto a la rima, todos sus romances, con el añadido de endechas reales y sus solitarias coplas, emplean la rima asonante; de esta forma, más de un 70% del total de sus versos están asonantados, lo que sin duda facilita más la naturalidad expresiva que la consonancia.

En realidad, las conclusiones expuestas (poca innovación y no muy amplia gama estrófica por una parte e incipiente vocación reformadora por otra) forman sistema y se relacionan entre sí, como Alain Bègue ha puesto de relieve ante casuísticas similares (2008a). Para explicarlo, puede ser útil traer a colación una cita de Tomás Navarro Tomás, por más que, como quedó dicho, su estudio de las formas métricas del siglo XVIII se centre en las peculiaridades de la poesía escrita a partir de 1760:

a la plenitud métrica del Siglo de Oro siguió un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de combinaciones de metros. (Navarro Tomás, 1956: 289)

Así observado, el examen de las formas poéticas de Feijoo responde en las fuerzas de transformación que empiezan a convocarse. Tal y como ha explicado Alain Bègue (2008a, 2008b: 33-36), las estructuras métricas de las postrimerías del siglo XVII y albores del XVIII, aun dentro de la corriente conceptista que las recoge, han tendido a facilitar, justamente, el «prosaísmo» que tanto atacó la crítica del siglo XIX, representada paradigmáticamente por Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, en el «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», con que hizo preceder el primero de sus tres tomos de *Poetas líricos del siglo XVIII* (Cueto, 1869: III-CCXXXVII). Y es que tal «prosaísmo» tiene su correlato métrico en los primeros compases del Setecientos en que ciertas formas poéticas de origen italiano empleadas durante el Barroco, generalmente polimétricas y complejas (silva, canción en estancias...), van perdiendo su importancia en detrimento de otras, más sencillas métricamente, de cuño tradicional.

En las obras de otros poetas de la época encontramos una organización formal que sustenta este reparto, aunque no siempre tan destacable como en el de Feijoo. Un casi estricto coetáneo suyo, Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), incluye en sus definitivas *Obras poéticas líricas*, de 1738, 43 romances, 33 poemas en décimas, 32 sonetos, 6 poemas en octavas, 6 romances heroicos, 4 villancicos

(dos castellanos y dos cantadas), 2 poemas en liras, dos canciones, una endecha real y una quintilla (Álvarez Amo, 2014); lo que es tanto como decir que 79 de sus composiciones se sirvieron de formas castellanas, y 51 de formas italianas. José Pérez de Montoro (1627-1694), por su parte, fue autor de 209 villancicos, 83 romances, 67 sonetos, 8 jeroglíficos, 3 poemas en décimas, 3 poemas en cuartetas, 3 quintillas, 2 glosas, 2 redondillas, 2 liras, un ovillejo, una endecha real, una canción real y una sextilla (Bègue, 2008b: 33); esto es, 316 poemas en formas castellanas y 71 en formas italianas. José Tafalla y Negrete (1636-1696) firmó 183 romances, 68 décimas, 45 sonetos, 36 quintillas, 8 redondillas, 6 canciones petrarquistas, 4 silvas, 4 madrigales, 4 seguidillas, 2 liras y 2 octavas reales (Bègue, 2008b: 33); en su caso, el predominio de las formas castellanas es aún más marcado, pues son 219 composiciones castellanas por 61 italianas. Finalmente, la obra de Vicente Sánchez (h. 1643-1680) consta de 111 villancicos, 77 romances, 41 letras, 25 quintillas, 15 sonetos, 6 décimas, 4 endechas, 4 seguidillas, 5 redondillas, 6 glosas, 3 endechas reales, 2 canciones y 2 liras (Bègue, 2008b: 33) y arroja un saldo impresionante de 281 formas castellanas contra 21 italianas. La mera existencia de casos como este de la *Lyra poética* (1688) de Vicente Sánchez hubiera sido imposible unas pocas décadas antes y habla a las claras del cambio formal que experimenta la literatura del momento. La restricción métrica, pues, favorece el prosaísmo y este es un primer eslabón de esa «naturalidad» pregonada por Feijoo. Por poner un ejemplo, Mas i Usó (1996: 282) y Bègue (2008a: 189) han recordado que la preterición de la octava real, que Feijoo emplea una sola vez, se debió a la asociación de la estrofa con un lenguaje complejo del que los poetas están alejándose. Algo parecido sucedió con canciones y liras. Aunque décadas más tarde Leandro Fernández de Moratín no dudase en reírse de «las coplas del célebre León Marchante, dulce estudio de los barberos», y de «las del cura de Fruime, Gerardo Lobo [...], Cáncer, Benegasí», etc. (Moratín, 2008, II: 1.253), su relevancia en el proceso diacrónico que se describe no debería desdeñarse.

Hay, además, otra característica que tampoco conviene orillar: en todos los casos citados, el predominio del verso octosílabo es apabullante. No en vano insistía Navarro Tomás, en un artículo sobre la métrica de sor Juana, en que en época de la mexicana «declinaba en España la rica polimetría desplegada en la versificación de la lírica» (1973: 165), siguiendo con ello a Luzán, que ya anotaba en 1737 que la variedad estrófica de entresiglos «se reducía a coplas y décimas y otras especies de versos cortos» para añadir rápidamente que «la grandeza y majestad de la buena poesía y su mejor artificio no puede caber en tan pequeños límites» (2008: 162). Sin embargo, según las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, tan relevantes para entender a Feijoo, como

se ha dicho, el octosílabo «es el más connatural y congénito que tenemos los españoles» (Sarmiento, 1775: 171) y se trata de un metro que «aún hoy está en uso y estimación y estarán mientras dure la lengua castellana» (1775: 185). Sarmiento insiste en que se trata de un metro «tan *natural*», que con él un Lope «pudo haber igualado lo que poetizó a lo que *hablaba*» (1775: 184). Creo que mis subrayados explican el porqué de su uso y la especial significación que implica.

Es cierto, en efecto, que estamos todavía lejos —estéticamente, pero no cronológicamente— de que un Luzán defienda el uso del endecasílabo frente al octosílabo o recomiende la moderación en el empleo de la rima. Aunque ya en 1737 el zaragozano afirmara que «los endecasílabos [...] sin duda en nuestra boca y en la de los italianos tienen mucho mayor, más variada y más dulce armonía» que los octosílabos (Luzán, 2008: 413); que «la rima es un bello adorno», pero que conviene usarla «de manera que no embarace el movimiento natural, fácil y airoso» de la composición (2008: 418), pues «al final del reinado de Felipe II, ya las rimas de los romances se habían convertido en defecto del poeta vulgar» (2008: 413), no hay duda de que falta bastante más para que tales ideas prendan. La poesía de Feijoo, distante de esta renovación propuesta por Luzán, sí otorga un peso central a las formas más sencillas, maleables e incluso populares de nuestras letras, en las que «la sintaxis de la frase puede conjugarse lo más naturalmente con los metros» (Bègue, 2008a: 199).

En conclusión, no se debe perder de vista que romances, romances líricos y décimas suponen la parte del león de su obra: en número de versos, hasta un 85% (65% en número de poemas). Y esto resulta especialmente destacable porque estas tres son, entre las formas poéticas que Feijoo podía elegir entre el repertorio culto de su tiempo (obvio por tanto casos como los de las seguidillas), las únicas que también produce espontáneamente la poesía popular (no hace falta reconocer el bagaje tradicional del romance con y sin estribillo; para el de la décima, pueden verse trabajos como los de Trapero [1994, 1996, 2015]). Por tanto, la poesía feijoniana se encauza lisa y llanamente a partir de las formas más accesibles que el benedictino tenía a su alcance, y en la misma línea debe leerse, como otra cara de la moneda, la poca representatividad del soneto en su obra.

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2, 1977, págs. 341-459.

- , *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007.
- ÁLVAREZ AMO, Javier, *Las «Obras poéticas líricas» (1738) de Eugenio Gerardo Lobo: edición y estudio*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Tesis Doctoral, 2014.
- ALVAR, Carlos, *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1973.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Para la historia de una amistad: Feijoo (1676-1764) y Sarmiento (1695-1772)», en *Con la razón y la experiencia. Feijoo 250 años después*, ed. de Inmaculada Urzainqui y Rodrigo Olay Valdés, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediuno / Ayuntamiento de Oviedo / Ediciones Trea, 2016, págs. 489-508.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas. El léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española, 1992.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Gabriel, *Obras póstumas poéticas*, Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1744.
- AREAL, Justo E., ed., *Poesías inéditas del P. Feijoo sacadas a luz por D. Justo E. Areal*, Tuy, Tipografía Regional, 1901.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973.
- BÈGUE, Alain, «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», *Criticón*, 83, 2001, págs. 133-146.
- , «Teología y política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. I, págs. 317-330.
- , «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», en *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, ed. de Tess W. Knighton y Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate Variorum, 2007a, págs. 231-282.
- , «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol», *La Licorne*, 82, 2007b, págs. 133-156.
- , «Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas*

- en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, ed. de Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 2008a, págs. 185-199.
- , «Degeneración y prosaísmo de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII: análisis de dos nociones heredadas», *Criticón*, 103-104, 2008b, págs. 21-38.
- , «Tres o cuatro villancicos de las mejores letras: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío», *Criticón*, 119, 2013a, págs. 99-126.
- , «Contra el diablo: los villancicos-jácaras para la Inmaculada Concepción», en *Los poderes de la palabra: el impropio en la cultura hispánica del Siglo de Oro*, ed. de Cristina Tabernero Sala, Carmela Pérez-Salazar Resano y Jesús María Usunáriz, New York, Peter Lang, 2013b, págs. 27-39.
- BLECUA, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obras poéticas I*, Barcelona, Planeta, 1969.
- BUSTO, Xuan Carlos, *Villancicos asturianos de los siglos XVII y XVIII*, 2 vols., Uviéu, Trabe, 1998.
- CABAÑAS, Pablo, «Los sonetos de Leandro Fernández de Moratín (algunas observaciones)», en *Actas del cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 215-223.
- CANO, José Luis, ed., Nicasio Álvarez de Cienfuegos, *Poesías [1821]*, Madrid, Castalia, 1969.
- CARAMUEL, Juan, *Primer cálamo, II. Rítmica [1665]*, ed. de Isabel Paraíso, Universidad de Valladolid, 2007.
- CARNERO, Guillermo, *Antología de la poesía prerromántica española*, Barcelona, Barral, 1970.
- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo [1602]*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas [1617]*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, ed., Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, tomo I, *Escritos literarios*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984.

- , ed., Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, tomo IV, *Correspondencia*, 3.º, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1988.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC, 1998.
- , *Pensamiento literario del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2004.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, «Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», *Hispanic Review*, 20.3, 1952, págs. 223-239.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Inundación castálida* [1689], ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.
- CUETO, Leopoldo Augusto de, «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, vol. I, 1869, págs. III-CCXXXVII.
- DÉROZIER, Albert, ed., Manuel José Quintana, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 1969.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española* [1592], Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí Viuda, 1759.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1949.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975.
- ESTELLÉS GONZÁLEZ, José María, «La poesía latina publicada de Mayans», en *Mayans y la Ilustración*, Valencia, Diputación de Valencia, 1981, págs. 303-315.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1989.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio, «La poesía de Feijoo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XL, 1964, págs. 127-165.
- GARCÍA DÍAZ, Noelia, «Corresponsales americanos de Benito Jerónimo Feijoo en las redes de Martín Sarmiento», en *España y el continente americano en el siglo XVIII. Actas del VI Congreso Internacional de la SEESXVIII*, ed. de Gloria Franco Rubio, Natalia González Heras y Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea, 2017, págs. 413-430.

- HEVIA BALLINA, Agustín, «Hacia una reconstrucción de la Librería particular del P. Feijoo», *Studium Ovetense*, 4, 1976, págs. 139-186.
- , «Un nuevo acercamiento al padre Feijoo: el catálogo de la Librería del Monasterio de San Vicente de Oviedo», *Studium Ovetense*, 8, 1980, págs. 311-346.
- IRIARTE, Tomás de, *Colección de obras en verso y prosa*, 6 vols., Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787.
- LAMA, Miguel Ángel, *La poesía de Vicente García de la Huerta*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1993.
- , ed., Vicente García de la Huerta, *Poesías*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997.
- , «La ordenación de las *Poesías* de Meléndez Valdés», en *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, págs. 183-200.
- , ed., José de Cadalso, *Ocios de mi juventud* [1773], ed. de Miguel Ángel Lama, Madrid, Cátedra, 2013.
- LOPEZ, François, «La historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 3, 1975, págs. 3-18.
- , *Juan Pablo Forner y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII* [ed. original, Bordeaux, 1976], Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999.
- LÓPEZ PELÁEZ, Antolín, ed., *Las poesías del P. Feijoo sacadas a la luz con un prólogo de Don Antolín López Peláez*, Lugo, G. de Castro, 1899.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética* [1737], ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- MARÍN, Nicolás, *Poesía y poetas del setecientos*, Granada, Universidad de Granada, 1971.
- MASDEU, Juan Francisco, *Arte poética fácil*, Valencia, Oficina de Burguete, 1801.
- MAS I USÓ, Pasqual, «La métrica barroca en el ámbito valenciano», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 21, 1996, págs. 255-308.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Las ideas biológicas del padre Feijoo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

- MAYANS I SISCAR, Gregorio, *Rhetórica*, Valencia, Herederos de Gerónimo Conejos, 1752.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed., sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. II, *Villancicos y letras sacras*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1952.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El villancico literario-musical en el siglo XVIII: nuevos textos en asturiano», en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, vol. 2, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, págs. III-138.
- MICÓ, José María, *Bibliografía para una historia de las formas métricas en España*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- MORATINES, Los, *Obras completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2008, 2 vols.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, Syracuse University Press, 1956.
- , «Los versos de sor Juana», en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, págs. 163-179.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo, «La poesía y sus constitutivos esenciales según Feijoo», *Cuadernos dieciochistas*, 15, 2015, págs. 339-370.
- , «Treinta y tres poemas inéditos de Feijoo y reconstrucción de la historia textual del corpus poético feijoniano», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22, 2016, págs. 325-433.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco / Libros, 2000.
- PÉREZ I DURA, Jorge, «La poesía latina inédita de Gregorio Mayans», en *Mayans y la Ilustración*, Valencia, Diputación de Valencia, 1981, págs. 347-362.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, ed., Leandro Fernández de Moratín, *Poesías completas*, Barcelona, Sirmio, 1995.
- POLT, John H. R., *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo / California, Centro de Estudios del Siglo XVIII / Universidad de Berkeley, 1987.
- POLT, John H. R. y Georges DEMERSON, ed., Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*, 2 vols., Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981-1983.

- QUINTANA, Manuel José, «Prólogo» [sin título y sin paginar] en *Poesías inéditas de Francisco de Rioja, y otros poetas andaluces: Tomo XVIII de la colección de D. Ramón Fernández*, Madrid, Imprenta Real, 1797, [págs. 3-10].
- RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Álvaro, «Notas en torno al talante “civil” de Feijoo», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, 1996, págs. 765-772.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del bajo barroco», *Calíope*, 18.1, 2012, págs. 9-25.
- , «Para una caracterización del romance en el bajo barroco», *Edad de Oro*, XXXII, 2013a, págs. 379-406.
- , «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», *Bulletin Hispanique*, 115.1, 2013b, págs. 221-250.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969.
- SARMIENTO, Martín, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Real Compañía de Impresores y Libreros, 1775.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Jugetes de Talía. Entretenimientos del numen. Varias poesías*, vol. I, Madrid, Viuda de Ibarra, 1795.
- TORTOSA LINDE, M.^a Dolores, «Los sonetos de Cadalso», en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, ed. de Federico Bermúdez Cañete et alii, Granada, Universidad de Granada, 1982, págs. 125-140.
- TRAPERO, Maximiano, ed., *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- TRAPERO, Maximiano, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- , *Origen y triunfo de la décima. Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Valencia / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- VARELA MERINO, Elena, Pablo MOHINO SÁNCHEZ y Pablo JAURALDE POU, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.

VIDORRETA TORRES, Almudena, *Estudio y edición de las Poesías varias de José Navarro (1654)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Tesis Doctoral, 2014.

VISADO ORDEN, Isabel, *Aportación al estudio de la lengua poética en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1985.

RESEÑAS



DE ARMAS, Frederick A., *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, ed. de Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Iberoamericana, 2016. ISBN: 978-84-8489-959-4. 380 págs.



Roser LÓPEZ CRUZ

King's College London (Reino Unido)

roser.lopez_cruz@kcl.ac.uk



Astrea retorna tras cuarenta años desde que la primera edición inglesa de esta monografía viera —e hiciera— la luz. Esta vez en español y revisada de los pies a la cabeza, Frederick A. de Armas vuelve a poner sobre la mesa a esta deidad, cuya relevancia en la España áurea es indiscutible. Si bien Calderón fue el dramaturgo que con más frecuencia e intención se ocupó de ella, la figura de Astrea fue recurrente desde la consolidación de las miras imperiales de los Reyes Católicos, siendo un epítome tanto de aspiraciones —en los momentos de optimismo— como de temor y esperanza —en aquellos, sin duda más profusos, de crisis. Y es que Astrea no solo es un personaje más de la vasta mitología grecolatina, sino que deviene en paradigma mítico y arquetípico, estrechamente vinculado a uno de los fenómenos que más ha inquietado a los astrólogos desde la Antigüedad: la precesión de los equinoccios.

Es así que, además de contar con su propia fábula (última diosa que escapó de la tierra cuando la humanidad entró en sucesiva decadencia), Astrea se encuentra trascendentalmente ligada a las nociones de crisis y renovación. Astrea es una de las respuestas mitológico-alegóricas que se dio al itinerario equinoccial por los signos del zodiaco. La compleción del ciclo —lo que se denomina «el gran año»— quedó asociado a la aparición de Astrea (Virgo) en el equinoccio otoñal. Conceptualizado dicho fenómeno natural, Astrea se erigió como uno de los ejes

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 215-220

fundamentales de la cosmovisión grecolatina y, posteriormente, —hallando en Virgilio el eslabón transicional— de la cristiano-imperial.

Astrea es, como se desprende del estudio de De Armas, la encarnación de preocupaciones principalmente epistemológicas que, a través de la alegoría mitológica y de la reflexión filosófica, se proyectaron en el ámbito político y en el individual humano con un fuerte carácter moral. El acuciante sentimiento de crisis que atribuló a la España de los Habsburgo, generó constantes búsquedas de respuestas de orden teleológico que dieran sentido y orden a la realidad, es decir, que proporcionaran justificación, patrones y, por ende, seguridad con los que confirmar el amparo y salvaguarda de la providencia. Muchas de estas respuestas se cifraron en el mito de las edades, cuya promesa áurea se renovaba en cada monarca como encarnación del *dominus mundi*. Lo hará con especial intensidad durante el reinado de Felipe IV, en el que la astrología —en su dimensión natural y alegórica— alcanzará particular estimación como fuente de conocimiento.

La construcción de este aparato teórico de apoyo a las aspiraciones nacionales y monárquicas se sirvió eficazmente del código mitológico grecolatino, haciéndolo compatible con las narrativas propias de la ortodoxia católico-cristiana, mostrándose particularmente flexible y fértil para ello. Y es que, como lúcida y esclarecedoramente va desplegando De Armas en su estudio, la mitología no es un código de correspondencias fijas, sino que contiene de forma dinámica y fluida signos, símbolos y conceptos que pueden alinearse bajo distintos paradigmas y movilizarse para diversos fines significativos. No obstante, dentro de este presumible caos se divisan ciertos patrones. Esta fluctuación desordenada de sentidos tiende a materializarse en tensiones de binarios, ya intrínsecos a la figura que los encarna —describiéndose en clave de conflicto interno—, ya extrínsecos —por oposición con un rival. En una suerte de esquema hegeliano, a la tesis —manifestación de un mito, bien *in bono*, bien *in malo*— se opone una antítesis, que se resuelve en una síntesis armónica o *discordia concors*, cuyo máximo exponente lo ilustra la unión de Venus y Marte. Esta es una dinámica que se hace evidente constantemente en el análisis de De Armas.

Según estas claves y a la luz del paradigma de la diosa, De Armas reinterpreta once comedias calderonianas (desde obras mayores, como *La vida es sueño*, hasta colaboraciones menores, como *El privilegio de las mujeres*) en las que Astrea hace aparición, no con la aureola de su divinidad, sino encubierta o como disfraz. Este análisis constituye el grueso de su estudio, al que precede una perspectiva panorámica —si bien detallada en lo fundamental y con una clara exposición de las claves

interpretativas— de la creación, transmisión y recepción del mito de Astrea, que bascula entre la observación científica de los astros y la imaginación conceptual, rodeándose así de todo un universo ideológico que trasciende la propia figura de Astrea y apuntando a su dimensión arquetípica (cap. 1). Por otro lado, De Armas provee también de un acercamiento a las manifestaciones de este mito en la literatura hispánica desde su primera aparición registrada en romance en época de los Reyes Católicos hasta el Siglo de Oro, a través de los escritores más representativos (cap. 2).

En estos dos capítulos, que constituyen en sí mismos un núcleo autónomo a la vez que una perfecta introducción y preámbulo para el análisis del corpus en cuestión, se dan las claves de funcionamiento y operatividad de la mitología y, particularmente, la astrología en la cosmovisión temprano-moderna. De esta forma, más allá de un estudio comprehensivo del caso de Astrea, De Armas ofrece un modelo metodológico —que desarrolla en los siguientes capítulos— de reflexión sobre y aproximación a los elementos mitológicos en la literatura áurea, ya aparezcan estos como motivos centrales, ya como secundarios. Como prueba el perspicaz análisis presentado, incluso aquellas referencias mitológicas que pudieran parecer inofensivas pueden tener implicaciones de gran relevancia y alcance, como epítomes de aspiraciones científico-epistemológicas de orden superior.

De hecho, el escrutinio de elementos, ecos y resonancias de Astrea que lleva a cabo De Armas en este libro revela en este mito un agente de conglomerado y coherencia clave para la interpretación de obras —de su sentido global— y pasajes o argumentos —de su función dentro de la trama— que los críticos habían desatendido por dispersos y, en definitiva, por no encajar dentro de sus expectativas temáticas o estructurales. Así, en *La gran Cenobia* (analizada en el cap. 3) vemos cómo la dinámica narrativa y dramática se urde en torno a la ambivalencia de la sacerdotisa Astrea. En una confusión de Fortuna y Providencia, simbolizada en esta pieza por Astrea, se cifra el conflicto que marca el avance de la trama. El juego entre la apariencia y la realidad es el que rige la economía argumental y los designios de los personajes en ella, hasta que finalmente las contradicciones se resuelven armónicamente en favor de los valores de Justicia y Verdad, significando el triunfo de la diosa Astrea.

También en *La vida es sueño* (que se examina en los cap. 4, 5 y 6) el mito de Astrea —en torno al cual gira toda la simbología de la obra, como prueba De Armas— se erige esclarecedor en muchos sentidos. Responde, entre otras cosas, al desconcierto en que muchos críticos vieron sumidas sus expectativas genéricas al

abordar los episodios de Rosaura, no reparando en la proyección teleológica de este personaje en tanto que adopta el nombre —y, por tanto, la identidad— de Astrea en la corte. Bajo esta nueva luz, la aparición de Rosaura, así como su actuación en la obra establece una clara analogía con la de la diosa, desde su atropellada aparición al comienzo de la obra, hasta que con su presencia y acción consigue atemperar el carácter fiero de Segismundo, siendo su guía hacia metamorfosis heroica, en virtud de la cual se confirmará el comienzo de la Edad de Oro. La clara inserción de la trama, por otro lado, en unas coordenadas de acontecimientos astrológicos que coinciden con aquellos que acompañaron el nacimiento de Felipe IV inciden en la proyección política de la obra, en abierto diálogo con las preocupaciones de actualidad de la época.

Y es que, al margen del debate sobre la exacta correspondencia de presuntas analogías entre ciertos personajes de las obras y figuras principales de la realidad política concreta del momento, el mito de Astrea tiene una inevitable proyección política, en tanto que invita a la reflexión sobre tiempos mejores, sobre el sentimiento de crisis y decadencia y, en definitiva, sobre el estado del cuerpo político y los medios de intervención. Es más, al no personarse como deidad, sino que se remita a ella a través de figuras humanas o disfraces hace que la figura de Astrea se inserte de forma sutil en las reflexiones sobre engaño, apariencias y realidad, con decisiva repercusión en el plano de interpretación política. Como señala De Armas, precisamente estas limitaciones humanas que acompañan a las Astreas calderoniana plantean el conflicto dramático en un estado de caos o subversión de los valores: Astrea es subyugada y manipulada por los malvados en el comienzo y desarrollo de las obras, hasta que finalmente se da paso a la victoria de la Verdad y la Justicia.

Esto ocurre precisamente en las dos comedias que analiza en el cap. 7 (*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*), en las que Astrea es más bien un mero instrumento que refuerza el estado de caos al aparecer como criada al servicio de las brujas Circe y Medea, respectivamente. Como indica el mismo De Armas acerca de la primera edición, la interpretación política que aplicó a estas obras generó debate entre los críticos sobre la plausibilidad de un Calderón en diálogo incriminatorio directo con el conde-duque de Olivares o el mismo rey. Tras una breve exposición del panorama crítico desde la década de los ochenta hasta ahora, De Armas vuelve a defender la alegoría política de estas obras. El estudioso insiste en la compatibilidad de varias capas interpretativas, en las que la ironía y la subversión conciliarían la alabanza y la acusación por igual, llegando desigualmente los mensajes a espectadores simples y perspicaces, respectivamente. No obstante, se

podría objetar que esta fórmula de solución que acompaña a todas las propuestas de interpretación subversiva, que hubieran irremisiblemente creado serios conflictos de haber sido entendidas, es tal vez algo más problemática fuera del contexto del corral.

De Armas recoge muchos más datos del momento de producción y escenificación de la obra, así como claves astrológicas y mitológicas, que prueban que el esquema argumental que presentan —bruja malvada que subyuga al héroe— pudo haber sido entendido como analogía del régimen de favoritismo que mantuvo Felipe IV. No obstante, al orientarse la lectura tan decididamente a tal interpretación, la misma metodología de análisis se ve afectada. No se atiende tanto a la movilidad y fluidez de los símbolos y alegorías, sino que se sesgan sus posibilidades significativas en virtud de las correspondencias, siendo el contexto el que determina el sentido del texto, lo que llega a penetrar, incluso, el lenguaje en que se expresan las conclusiones. Por otro lado, da la impresión de que la interpretación fija el propósito no ya del texto, sino de pasajes concretos, ya como exhortación, ya como abierta denuncia y advertencia. En cualquier caso, como indica el crítico al comienzo del capítulo, esta es una de las lecturas posibles y que, en cualquier caso, no menoscabó la oficial, sin duda, más benévola. El éxito de esta fórmula dramática —lo que prueba el hecho que se repitiera dos años consecutivos— indica que fue recibida sin mayores perjuicios.

Astrea vuelve a ser centro de la atención y eje de la interpretación en las dos siguientes obras examinadas, *El privilegio de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* (cap. 8). Las claves mitológicas y astrológicas reinciden en la proyección de las historias en la política nacional e imperial del momento, confirmada por las licencias poéticas que se permite Calderón en el tratamiento de la materia histórica en estas comedias. El peligro inminente de caos y destrucción se plantea como preámbulo esperanzador de una nueva era, en la que Astrea se erige guía moral y política, como se veía en *La vida es sueño*. Para Calderón, el primer paso para la correcta agencia política tiene lugar en el espacio de la interioridad humana, enfatizándose así la dimensión moral del poder. La metamorfosis interna, lo que solo es posible por medio de la virtud, es la clave del éxito político y, por tanto, la única manera de superar los momentos de crisis. Esta es una constante que revela el análisis de De Armas a lo largo del libro y que se aprecia tanto en obras serias, como *La vida es sueño*, como en otras de carácter más liviano y cómico, como *El monstruo de los jardines* (a la que dedica el cap. 10). Si bien el código astrológico y mitológico es cardinal en la economía dramática del escritor, la indeterminación de sus signos

deja lugar a un margen importante de operatividad para el libre albedrío, noción central de la moral y ortodoxia católica, aparte de preocupación recurrente en Calderón.

Tal espacio de libertad, en consonancia con el espacio de indeterminación significativa del código mitológico —y del astrológico—, supone la prueba de fuego para los personajes de Calderón. Se podría afirmar, incluso, que no hay más respuesta que «obrar bien», pues incluso Astrea —guía de la Justicia— puede presentar una cara malévola, como se estudia en el cap. 9. Astrea es, sin duda, punto de convergencia de muchos valores esperanzadores, pero está sometida a la naturaleza engañosa de la realidad y, por tanto, no está libre de sospecha. Y puede que esta sea una de las conclusiones más importantes que se desprenden del examen que De Armas lleva a cabo en estas páginas: a estas alturas del siglo, la acuciada sensación de desengaño, especialmente en el ámbito gubernamental, hace que se vuelva la mirada a otras fronteras que las imperiales, sugiriéndose que cualquier ideal político debe sustentar —aparte de sustentarse en— el perfeccionamiento de la interioridad.

Este es, a grandes rasgos, el recorrido que se ofrece en este exhaustivo y bien informado estudio sobre el mito de Astrea en la dramaturgia de Calderón. El análisis es sustancialmente conceptual, fijando la atención en el texto de cara al contexto, a lo que se podría reprochar quizás el descuido de la dimensión performativa o de representación en el análisis de la conjunción del código astrológico-mitológico sobre las tablas. Si bien es cierto que Calderón privilegiaba el valor textual de sus dramas por encima de aspectos escenográficos, que tanto se estimaban en la época, no hay por ello que desatender el resultado visual y auditivo del texto, fin para el que estaba escrito. Esto podría, incluso, llevar a cuestionar algunas consideraciones sobre la simbología del nombre —nunca proferido en el texto dramático— de algunos personajes, por ejemplo. Al margen de este apunte quisquilloso, solo se puede agradecer y alabar el trabajo de Frederick A. de Armas, que pone a disposición del lector una lúcida y organizada reconstrucción de todo un aparato de elementos procedentes de diversas áreas de conocimiento (astrología, filosofía, política, mitología, literatura) que operaban en el horizonte de expectativas del lector/espectador del siglo XVII. Astrea —concretamente su aparición en el corpus dramático calderoniano— es el eje que organiza tal reconstrucción, arrojando luz sobre uno de los problemas que más preocuparon a los intelectuales de la época: el insalvable desmoronamiento del imperio español, un apocalipsis que, si bien podía ser augurio de un renacimiento, iba ya encareciendo más los esfuerzos por salvar la propia alma.

BARONE, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, Nueva York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5. 169 págs.

Juan VÉLEZ SAINZ

Universidad Complutense de Madrid (España)

jjvelez@filol.ucm.es



El gracioso es uno de los personajes estrella de nuestro teatro áureo y, sin lugar a dudas, una de sus principales peculiaridades escénicas. Es, por lo tanto, siempre bienvenido un estudio sobre esta figura. Esto es lo que propone Lavinia Barone en la presente monografía, la cual parte de su tesis doctoral (2012, Pamplona). Tanto en esta como en la monografía, Barone analiza un amplio corpus de obras calderonianas: *A secreto agravio, secreta venganza*, *Amar después de la muerte*, *De un castigo, tres venganzas*, *El alcalde de Zalamea*, *El José de las mujeres*, *El mágico prodigioso*, *El mayor monstruo del mundo*, *El*

médico de su honra, *El pintor de su deshonra*, *El príncipe constante*, *El purgatorio de San Patricio*, *El pintor de su deshonra*, *El príncipe constante*, *El purgatorio de San Patricio*, *Judas Macabeo*, *La cisma de Ingalaterra*, *La devoción de la Cruz*, *La gran Cenobia*, *La hija del aire* (partes I y II), *La niña de Gómez Arias*, *La vida es sueño*, *Las tres justicias en una*, *Los cabellos de Absalón* y *Los dos amantes del cielo*. Como vemos, este es un corpus necesariamente limitado, pero más que suficiente para tratar la figura con suficiente profundidad.

En el primer capítulo la autora hace una definición de la figura a partir de las acepciones del término (págs. 13-15), y los antecedentes (págs. 15-33) en los que se repasan los estudios más significativos desde los pioneros de Arjona y Ley hasta los de Gómez, Hernández Araico, Huerta Calvo, Hermenegildo, etc. La monografía mejora mucho cuando aborda aspectos teóricos en la segunda sección, sobre todo a partir de la página 50, cuando se analizan los trabajos de Kowzan, Pavis, Pavel, Übersfeld y otros semiotistas teatrales. Tampoco se olvidan los trabajos fundamentales del hispanismo. Se pasean por estas páginas Arellano, Díez Borque,

Hermenegildo, Gómez, Cancelliere, etc. Especial atención se presenta a las monografías de Hermenegildo y de Gómez, abiertamente las dos monografías de referencia. La temática a tratar es la usual: metateatralidad, conformación del personaje, praxis escénica, kinesia, etc. No obstante, solo a partir de la página 69 la autora se mete en harina con el gracioso calderoniano, lo que resulta, quizá, un tanto escaso si tenemos en cuenta que se trata de una monografía de 169 páginas. En realidad, el fundamento de la monografía comienza en el tercer capítulo cuando la autora se dedica al «Análisis de la figura del gracioso» a partir de un modelo escénico en el que se diseccionan los desarrollos escénicos del gracioso en solitario (modelo «simple» en la terminología de la autora, págs. 75-86) y en compañía (o «compleja» en su propia terminología). Dentro de estos análisis individuales, a este lector le pareció especialmente oportuna la de *Los dos amantes del cielo* en la figura de su gracioso Escarpín, en especial, las referencias a la tradición iconológica de las perdices (págs. 95-97).

En términos estilísticos el trabajo resulta algo fragmentario y difícil de leer debido a la querencia de la autora por el párrafo corto. En ocasiones, quizá se note en demasía la vida anterior de los capítulos como apuntes de trabajo. Encontramos algunas generalidades innecesarias que no aportan demasiado como los párrafos, claramente superfluos, sobre el contexto social de la *Celestina* (págs. 26-27). De igual modo, de Torres Naharro la autora se limita a mencionar los pastores de los introitos sin llegar a mencionar el personaje de Faceto de indudable presencia en los estudios sobre los proto-graciosos (pág. 28). Asimismo, a Gil Vicente se le dedican dos escasos renglones y no se le mencionan personajes cómicos. El libro se hubiera beneficiado mucho de una lectura reposada. Nos encontramos con alguna desafortunada errata como «Batchin» (pág. 26), «naturalezza» (pág. 54); a Hernández Araico se le adjudica una monografía en 1947 (más que posiblemente la de 1986). En breve, nos encontramos con un estudio sopesado y riguroso, pero que hubiera resultado mucho más interesante de tener más tiempo de repaso y de confección. Se trata, pues, de un trabajo bienvenido, aunque algo general.

BOTELLO LÓPEZ-CANTI, Jesús, *Cervantes, Felipe II y la España del Siglo de Oro*, Navarra, Iberoamericana Vervuert, 2016. ISBN: 978-84-8489-978-5. 212 págs.

Juan CEREZO SOLER

Universidad Autónoma de Madrid (España)

juan.cerezosoler@gmail.com



El fondo editorial de Iberoamericana/Vervuert se ha visto enriquecido durante este 2017 con la publicación de una nueva entrada en la que es, quizá, su colección más ambiciosa: la Biblioteca Áurea Hispánica. Se trata del monográfico de Jesús Botello López-Canti (University of Delaware) que ve la luz bajo el rótulo Cervantes, Felipe II y la España del Siglo de Oro.

Tal título acogería, a grandes rasgos, una estupenda investigación sobre las relaciones—ricas y constantes—entre lo literario y lo histórico en la obra de Cervantes, pues, tal y como declara su autor, «varias de las decisiones polí-

ticas y/o *modus operandi* característicos del reinado filipino permearon y modelaron de manera significativa varios aspectos de la producción literaria de Cervantes» (pág. 12). Se trata, por tanto, de ofrecer una nueva batería de elementos que estuvieron de actualidad en la sociedad áurea española y que tuvieron gran acomodo en el imaginario social colectivo, atendidos aquí, siempre, desde su trasvase al texto cervantino. De tal forma, Botello nos ofrece en su estudio una serie de conexiones, o mejor, relaciones, entre la consciencia autorial cervantina y algunos de los rasgos de carácter del Rey Prudente, cuyos años de reinado ocuparon gran parte de la peripecia vital cervantina. El autor, sabedor de que pontificar sobre las relaciones entre los personajes literarios y sus correlatos históricos conlleva, siempre, una serie de riesgos, se ha cubierto bien las espaldas, parapetándose en el manejo inteligente de una riquísima bibliografía con la que no solo apuntala su tesis, sino que ofrece un detallado estado de la cuestión sobre asunto tan amplio como es la relación entre el texto cervantino y los principales mecanismos de poder político. Así, desfilan por sus páginas los hitos críticos más relevantes sobre ello, como Gregorio

Mayans, Díaz de Benjumea, Predmore, Canavaggio, Maravall; y los más actuales, Sánchez Jiménez, A. De Armas, Ana María Laguna o Patricia Marín Cepeda, entre otros; teniendo buen cuidado de legitimar, con tan buena compañía, cada una de las tesis lanzadas a continuación.

El principal punto de partida sería la opinión, ya casi tópica, de que Cervantes era generoso en referencias hacia Carlos V y parco, o incluso crítico, con su hijo, Felipe II. Tópico que Botello se dispone a derrumbar o, al menos, matizar, a través de una lectura atenta de toda la obra cervantina. Descubrimos así que la presencia filipina en la pluma de Cervantes es abundante, y de ella se pueden distinguir dos etapas: una laudatoria, en la que se incluiría la *Elegía al cardenal Diego de Espinosa* o la *Epístola a Mateo Vázquez*, principalmente, y en menor medida, *La Numancia*, *La Galatea* o *Los tratos de Argel*; y otra más crítica, en clave de amargura autobiográfica con su algo de decepción hacia el monarca. El punto de inflexión con el que se marcaría el paso de una etapa a otra sería el ya citadísimo soneto *Al túmulo de Felipe II en Sevilla* (1598).

Declarada y argumentada la presencia de Felipe II en la obra cervantina, pasa Botello a reconocer la influencia de determinados rasgos del talante regio en las obras. Definiendo en el *Quijote* la tensión entre oralidad y escritura, nos descubre el autor que los recursos de oralidad, relacionados con la captación del interés y la atención del público, están íntimamente conectadas con la figura de Sancho. Muy al contrario, toda referencia a la letra escrita, a la fijación en molde o sobre papel, es propia del hidalgo. Descubrimos, además, que la oralidad dota a Sancho de la habilidad para adaptarse, sea cual sea la situación que se le presente, siempre podrá echar mano del proverbio, del refrán oral que, bien traído a cada momento, sirva para todo. No así don Quijote, que no adapta su conocimiento a la realidad, sino que intenta plegarla, doblarla, en todo momento, a lo que ha leído en sus libros. Menos adaptable, diríamos, y más ceñido al decálogo de normas escritas que tiene asimiladas por tantas y tan trasnochadas lecturas.

Esta sumisión a la letra escrita como ideal que ha de fijar la realidad existente sirve aquí, y así se argumenta, como punto de conexión entre don Quijote y Felipe II. Favorece esta tesis la marca constante de la política archivística filipina en la literatura de Cervantes. Hay referencias al recurso archivístico —del que Felipe II fue primero y principal adalid— así como a la acción documental: todo el *Quijote* está atravesado de principio a fin de un aura relacionada con la consulta de anales documentales, sostenido siempre sobre la referencia, a veces explícita, al archivo, al

documento, al texto escrito. El donoso escrutinio, los parones narrativos en episodios como el del vizcaíno o el del capítulo LII, incluso las menciones del Caballero del Verde Gabán, muestran con claridad que la realidad archivística es, según acertada expresión del autor, «principio generador del que la novela se nutre» (pág. 107). La propia mente de don Quijote funciona como un archivo donde se buscan referencias textuales para el desempeño de acciones según se le presentan al protagonista; dato que permite una asimilación del talante filipino en lo relacionado con la escritura, pues no había decisión que se tomase sin la previa consulta de legajos y documentos de todo tipo, permitiendo con ello una fuerte —y no siempre útil— burocratización de la política y haciéndole valedor del malicioso sobrenombre de *rey papelero*.

Frente a esta fijación escrituaria estaría la oralidad, voluptuosa y cambiante, de Sancho, el analfabeto. La evolución de Sancho como personaje pasa por sacudirse de encima el complejo de oral, frente a la supuesta superioridad intelectual de que goza la palabra escrita y que encarna, como decíamos, don Quijote. Defiende Botello que la oralidad del escudero, lejos de ser solo el rasgo que le define como el animal cómico de la obra, tiene que ver también con toda una forma de concebir la realidad y, en particular, la actividad de la justicia. Así lo muestra su breve gobierno en la ínsula: es una percepción de la justicia mucho más inmediata, basada en el discernimiento del gobernante y no tanto en protocolos escritos, practicada, por ejemplo, por los musulmanes, cuyo ejercicio Cervantes conoció de primerísima mano. Esto choca frontalmente con el gobierno filipino, burocratizado, congestionado de papeles y, por lo tanto, mucho más lento, pesado y, por ocasiones, menos justo. Este formato en la administración de la justicia sería el culpable, no se olvide, de los ya de sobra conocidos sinsabores que vivió Miguel de Cervantes a su vuelta de Argel —recuérdese aquí la inutilidad de sus cartas de recomendación tras Lepanto—, con lo que no es nada difícil configurar una imagen de un Cervantes desencantado, primero, con la maquinaria política de Felipe II y, por supuesto, convencido de que el papel escrito, a la postre, solo es papel mojado.

Pero hay otra importante —y, si se me permite, más sugerente— conexión entre Felipe II y la inmortal obra del alcalaíno, y tiene que ver, esta vez, con la realidad caballerescas en la que está inspirada el *Quijote*. Para empezar, hay un evidente declive en el vigor caballeresco tanto de don Quijote como de su principal inspiración, Amadís de Gaula. Es comparable y comprensible desde la premisa de una debilitación de los ideales caballerescos por los que tanto uno como otro se rigen. Este apartamiento del canon caballeresco estaría, según Botello, íntimamente ligado al

declive de Amadís llevado a cabo por Montalvo en el ciclo Amadís-Esplandián, sobre todo en las *Sergas*. ¿El motivo de Montalvo? Junto al narrativo —de empequeñecer a Amadís para erigir a Esplandián como verdadera flor y nata de las caballerías— estaría el moralizante, preocupado el autor en aquel entonces por la ausencia de elementos religiosos y, por tanto, edificantes, en las novelas de caballerías. Sobre ello, declárese que hay un elemento actualizador según el cual, la sociedad, al avanzar, va abandonando el entusiasmo por los comportamientos caballerescos, dando paso a imágenes deformadas de lo que undía se miró y leyó con verdadera pasión. Es un contexto de descreimiento que favorece no solo la decadencia del propio Amadís, sino la aparición, burlas mediante, de un personaje como don Quijote.

Pues bien, relacionada con estas dos figuras caballerescas, digámoslo así, anacrónicas, se situaría el rey Felipe II. La relación de este con las caballerías, literarias o no, está muy marcada por su intento de reactivación a través de dos pragmáticas (1562 y 1563) y una tercera más tardía (1572). En esta última se intentaba reactivar sin reservas la institución de la caballería andante, argumentando sobre todo razones militares de defensa interior. Tal empeño quedaría sepultado en 1619, con la anulación del tercer Felipe de las pragmáticas de su padre. Botello, en línea con lo expuesto por Cátedra, señala que, efectivamente, «la locura quijotesca de emular a los caballeros andantes del pasado debe ser leída de acuerdo con el anacrónico plan de Felipe II de revivir la caballería de cuantía a finales del siglo XVI y principios del XVII» (pág. 156). Y así pudo ser, en efecto, pues tal reactivación no pasó desapercibida en el siglo XVI, y políticos, arbitristas y comentaristas hubo que opinaron, a favor o en contra, de semejantes pragmáticas.

Termina el libro con un capítulo que ofrece, como colofón, un completo fresco de relaciones entre determinados elementos de la esfera filipina y su tratamiento en la literatura de Cervantes. Muchas de estas relaciones son contextuales, es decir, que quizá no estén en la consciencia de Cervantes de una forma explícita, sino que forman parte de un acervo socio-cultural muy marcado por la presencia del monarca, y como tal aparecerá en su literatura. Así, el carácter melancólico, muy estudiado por varios tratadistas de la época y presente, según el imaginario colectivo europeo, en el español del Siglo de Oro, es un carácter que se puede reconocer tanto en los bosquejos que Cervantes hace de sí mismo, como en determinados comportamientos de don Quijote, como, por último, en la figura de Felipe II, tal lo delatan los constantes retiros y apartamientos de la actividad cortesana que hacía a lo largo del año. En este sentido, la sola existencia de El Escorial, lugar de retiro donde los

haya, favorece con intensidad la imagen de ese rey melancólico. Se apoya el autor, además, en varias opiniones escritas por cortesanos extranjeros, bien recogidas y referenciadas.

Esta melancolía, epitomizada, decíamos, en la construcción de El Escorial, encamina el ojo crítico hacia la idea del retiro, viendo en ella un elemento vertebral, tanto de la actividad política filipina como de la andanza quijotesca. El episodio de la cueva de Montesinos presenta con elocuencia el retiro de don Quijote como un generador de poder autorial: «En realidad, lo que la soledad y el apartamiento le confieren a don Quijote es el poder de generar una historia sobre la que ni los otros personajes, ni los lectores [ni siquiera, añadimos, el narrador] tendrán control alguno. Que el retiro otorga poder autorial a don Quijote lo podemos comprobar tan solo unos episodios después, en la aventura de Clavileño» (pág. 174). La misma cueva de Montesinos, como marco de un retiro quijotesco, estaría plagada de elementos reconocibles para el lector español del Siglo de Oro: la devoción hacia las reliquias a niveles, casi, de supersticiones mágicas, estaba muy activa en el espíritu contrarreformista de Felipe II, y es parodiada con sutileza cervantina en varios pasajes de su obra y, cómo no, en esta misma cueva, a través de una referencia al «corazón de carne momia, según venía seco y amojamado» del caballero Durandarte.

Así y con todo, solo queda elogiar la capacidad argumentativa de Botello y alabar públicamente su honestidad y su prudencia a la hora de esbozar las conclusiones de su estudio. Todos los elementos aquí mencionados constituyen un fresco muy bien detallado por el autor, fresco que, tras su desmenuzamiento, nos regala una buena batería de puntos en común entre la literatura cervantina, la figura de Felipe II y la España que vio la existencia de ambos, ciñéndose así esta monografía a la perfección con el título que la encabeza. A fin de cuentas, y como diría otro cervantista preocupado por la historia, «el tiempo de Cervantes es, en gran medida, el de Felipe II». Del mismo modo, nosotros también podemos decir, a coro con Jesús Botello López-Canti, que la España de Cervantes fue, en gran medida, la de Felipe II. Y así se ha demostrado.

CAMPBELL, Gwyn E. y Amy R. WILLIAMSEN, eds., *Prismatic Reflections on Spanish Golden Age Theater. Essays in Honor of Matthew D. Stroud*, Peter Lang, Nueva York, 2016. ISBN 9781433130083. 374 págs.

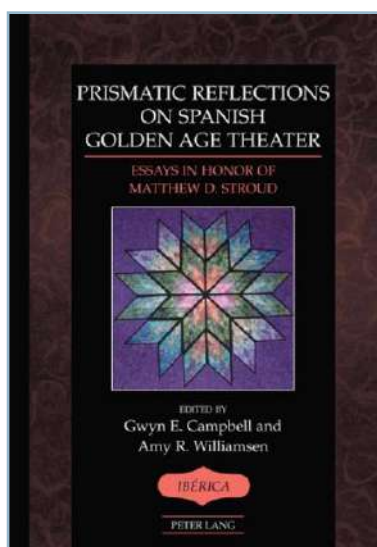


Rafael MASSANET RODRÍGUEZ

Universitat de les Illes Balears (España)

Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad

r.massanet.r@gmail.com



La publicación de este libro supone rendirle un merecido homenaje a una destacada figura dentro del campo de la investigación filológica, pues no hay mejor manera de demostrar la admiración que sentimos ante su trabajo que produciendo más conocimiento a partir de la estela que ha dejado. Los surcos marcados por el Dr. Stroud sirven de base para poder continuar plantando las nuevas semillas que florecerán en forma de artículos o libros, y que buena cuenta da de ello la obra que nos ocupa. El volumen recoge veintiocho estudios en inglés de diferentes investigadores que exploran diversos elementos del teatro español

barroco, ya sean obras concretas, reescrituras o aspectos específicos. Todos ellos giran en torno a las grandes líneas de investigación que tienen su reflejo y continuación en sus monografías, que sirven de base para establecer los capítulos principales.

Un aspecto muy importante de cualquier libro es su presentación, aparte del contenido, del cual trataremos más adelante. A día de hoy, con tanta oferta editorial, un libro debe entrar también por los ojos, por su presentación. Y en este aspecto el trabajo que han hecho las editoras es altamente remarcable. La presentación que han decidido es la más acertada al concentrarse en este libro trabajos sobre el teatro español. En nuestras manos nos encontramos con la estructura de una obra barroca. El volumen se divide en cinco actos, cada uno de los cuales agrupa los artículos que orbitan en torno a los grandes temas que el homenajeado ha trabajado a lo largo de su trayectoria. Tal como indica el propio texto: «Each essay engages directly with his work; each essay also marks an original contribution to our field» (pág. 1).

Se encuentran precedidos por una serie de elementos que encontraríamos en las obras del momento: una *Dedicatoria*, en la que se destacan los rasgos más relevantes de la biografía del Dr. Stroud; una *Loa*, en la que las editoras, además de exponer los criterios de edición del volumen, añaden unas breves palabras acerca del fallecimiento de una de las autoras, Kathleern Regan y sobre su labor junto al Dr. Stroud; una descripción de los *dramatis personae* que actuarán en la comedia, también entendidos como los autores que participan de este homenaje, a los que acompaña una breve descripción biográfica; y, para acabar, una pequeña puesta de escena (*Setting the Stage: An Introduction*) en la que se explica el motivo de la estructura teatral del libro que tenemos entre nuestras manos, todo ello vinculado a la trayectoria investigadora del Dr. Matthew D. Stroud.

El primer acto gira en torno al uxoricidio, o la muerte de la mujer a manos del marido, uno de los temas más representados sobre las tablas de los teatros barrocos, pues el contraste entre el morbo de la muerte y las cuestiones morales que implicaban el asesinato, aunque fuera por honor, era un gran atractivo para el público de la época. Está compuesto por los siguientes artículos, la mayoría de los cuales utilizan la famosa obra de Calderón *El médico de su honra*, que se ha convertido en el ejemplo principal de las comedias que tratan este tema:

«Wife-Murder Deflected: How tague Husbands' Prudence and Ingenuity Lead to Differing Outcomes», págs. 13-23: David J. Hildner, a partir del análisis de tres comedias de honor de distintos ingenios (*El cuerdo en su casa* y *El castigo del discreto*, de Lope de Vega; y *El celoso prudente* de Tirso de Molina), muestra cómo se logra un desenlace no trágico debido a la predisposición y prudencia de los maridos implicados. «“Nada me digas”: Silencing and Silence in *Comedia* Domestic Relationships», págs. 25-40: Susan L. Fischer examina el motivo del silencio en el ámbito doméstico y como este supone unas complejas consecuencias para las relaciones maritales. Las comedias escogidas para este artículo son *El médico de su honra* de Calderón de la Barca y *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz. «Mencía as Tragic Hero in Calderón's *El médico de su honra*», págs. 41-52: Katrina M. Heil analiza la inmortal obra de Calderón *El médico de su honra* desde una perspectiva aristotélica, definiendo al personaje femenino principal como la auténtica protagonista y heroína frente a don Gutierre. Este planteamiento que dista del tradicional es debido a que Mencía provoca en el espectador las características del héroe trágico clásico, como son el terror y la piedad. «We too suffer: Calderón's Honor Husbands», págs. 53-65: Ezra Engling, en su caso, parte de una posición poco habitual, situando a los personajes masculinos como víctimas de las comedias

uxoricidas, pues se ven abocados a esa situación no por voluntad propia, sino por el rigor de un código y de una sociedad obsesionada con él. «*El médico de su honra: A Crisis of Interpretation*», págs. 67-75: William R. Blue vuelve sobre la comedia de Calderón para señalar la ambigüedad que se establece entre los elementos que la componen. Así mismo se centra en el tema de los celos que vertebraba la comedia y que supone la conexión directa con el sentimiento del público. «Incest, Natural Law and Social Order in *El castigo sin venganza*», págs. 77-86: Manuel Delgado analiza las acciones de los tres personajes protagonistas de la comedia de Lope de Vega y como estas contravienen con las leyes divinas y naturales en todos sus aspectos, por lo que, al mismo tiempo, supondrá un reflejo de la corrupción del duque de Ferrara. Finalmente, «Duelling (Dis)Honour in Mira de Amescua's *La adúltera virtuosa*», págs. 87-97, cierra el primer acto. Gwyn E. Campbell centra su ojo crítico en torno al tema del honor en cual se trató en esta comedia con una intención moralizante, al no partir del tradicional código caballeresco y superar una serie de desafíos y duelos.

El segundo acto está compuesto por cinco escenas que plantean una serie de acercamientos cognitivos al estudio del teatro barroco: «Ovid, Gender, and the Potential for Tragedy in *Don Gil de las calzas verdes*», págs. 101-111: Christopher Weimer extrae diversas referencias pertenecientes a la clásica obra de Ovidio, *Metamorfosis*, de la comedia de Tirso de Molina. Las referencias encontradas serán las que contribuyan a la confusión de identidad sexual que envuelve a la obra del Mercedario. «The Queen's Dreams: Lope's Representation of Queen Isabel I in *El mejor mozo de España* and *El niño inocente de La Guardia*», págs. 113-123: Barbara F. Weissberger analiza los sueños que el personaje de la reina Isabel I tiene en las dos comedias y como estos se convierten en espacios de resistencia frente al espacio doméstico. «Mirror Neurons and Mirror Metaphors: Cognitive Theory and *Privanza* in *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», págs. 125-136: Barbara Simerka, a partir de la teoría de la mente y la inteligencia social analiza la estructura de la comedia de Mira de Amescua. Su estudio determina cómo las habilidades cognitivas son la base para el correcto funcionamiento del personaje dentro del espacio cortesano y las relaciones con la privanza. «The Calderonian Aesthetic Experience: Plot, Character, Politics, and Primal Emotions in *El alcalde de Zalamea* (What Neuroscience and US Presidential Campaigns Might Tell Us about the Spanish Comedia)», págs. 137-150: Robert M. Johnston aplica un estudio contemporáneo a la obra de Calderón para abordar las conexiones que se establecen entre la obra barroca y las inquietudes de un público contemporáneo y, además, no perteneciente

al mismo espacio geográfico. El análisis de los recursos estructurales, tanto a la construcción del drama como a los personajes, dan como resultado los mecanismos por los que las emociones conectan con los espectadores. «Gendered Gazing: Zayas and Caro Go Back to the Future of the “Artful Brain and Body”», págs. 151-163: Catherine Connor-Swietlicki concluye el acto con un estudio muy novedoso centrado en torno a los avances de la neurociencia que se han producido en torno a los modos de conocimiento y a las clasificaciones de identidad. La investigadora aplica estos conocimientos sobre las comedias de Ana Caro, *Valor, agravio y mujer* y de María de Zayas, *La traición en la amistad*, a fin de mostrar la capacidad transformativa que se produce en la obra y cómo se traslada la misma sobre el público.

El tercer acto del volumen tiene como protagonista indiscutible a la mujer, sobre la que cinco escenas prestan su atención. «Of Love and Labyrinths: Feminism and the *Comedia*», págs. 167-181: Edward H. Friedman ofrece un repaso a las perspectivas feministas que se pueden localizar en la comedia barroca española. Centra su especial atención en *El laberinto de amor* de Miguel de Cervantes y los juegos de identidad que se producen en la misma, así como en la adaptación que preparó el propio investigador. «Woman, Learning, and Fear: Racial Mixing in Diego Ximénez de Enciso's *Juan Latino*», págs. 18-203: Baltasar Fra-Moliner analiza la problemática que se produce en la comedia de Jiménez de Enciso: por un lado, el miedo a la mezcla, ya que la protagonista se encuentra en la tesitura de tener que escoger, obligada, entre un marido negro y uno morisco; por otro, la imposibilidad de llegar a la decisión perfecta. Todo ello hay que relacionarlo con la cuestión de la limpieza de sangre y la gran presión social, moral y religiosa a la que se ve abocada la protagonista. «*Antona García: A Mujer Varonil for the 21st century*», págs. 193-203: Kathleen Regan toma como objeto de estudio la comedia del Mercedario y da la vuelta al enfoque con que se ha abordado tanto a la obra como a su protagonista. Frente a la visión de tratarse de una parodia de la mujer varonil, Regan entiende una reinterpretación de las convenciones sociales masculinas de la época, al tratar con humor, herramienta habitual en la técnica dramática del Mercedario para enseñar, la identidad el género. «“Más valéis vos, Antona”: Worthy Wives in Lope, Tirso, and Cañizares», págs. 205-215: Susan Paun de García compara los versos de la canción “Más valéis vos, Antona” en las siguientes obras: *El cuerdo de su casa*, *Más valéis vos, Antona, que toda la corte toda*, de Lope de Vega; *Antona García*, de Tirso de Molina; y *La heroica Antona García*, de José de Cañizares. A partir de esto, pretende, por un lado, encontrar el origen literario de los versos popularizados a través de la canción y, por otro, estudiar el mecanismo literario por el cual convertirse en

un vehículo de transmisión tanto del tópico literario de alabanza de aldea y menosprecio de corte, como de unos valores de virtud frente al determinismo social. «*Tried and True: Leonor de la Cueva y Silva's Tirso Connection*», págs. 217-225: Sharon D. Voros concluye el acto central del libro con un estudio que compara la comedia *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva, con *El amor y la amistad*, de Tirso de Molina. Ambas obras presentan la misma trama (el favorito que, debido a un error, pierde la protección y debe recuperarla a través de una prueba) y, para reforzar sus argumentos, se apoya en el análisis de escenas similares que aparecen en ambas obras.

El cuarto acto, con nuevas cinco escenas, abordan aspectos de la producción teatral, tales como la puesta en escena o las traducciones y adaptaciones en otros idiomas. «*Actresses as Athletes and Acrobats*», págs. 229-241: Barbara Mujica ofrece un estudio en el que se centra en las necesidades físicas de las que debían hacer gala las actrices y que conformaban su herramienta de trabajo para llevar a cabo las diferentes escenas que suelen aparecer en la comedia barroca. «*Stages of Passing: Identity and Performance in the Comedia*», págs. 243-253: Amy R. Williamsen, a partir del examen de *Los melindres de Belisa*, de Lope de Vega, analiza la idea del *passing*, es decir, del traslado de un conjunto de nociones de amplio espectro a otro que no es el propio, que pueden entenderse desde el género, al estamento, la raza, la religión, etc... Habitualmente en la comedia barroca se produce cuando un personaje debe hacer uso de un disfraz para lograr su objetivo. «*The Spanish Golden Age Entremés in English: Translating the Juan Rana Phenomenon*», págs. 255-264: Peter E. Thompson aborda la cuestión sobre la traducción y las dificultades que se encuentran en la labor de adaptar a la lengua inglesa los dos entremeses de Quiñones de Benavente que conforman *El guardainfante*. Thompson expone las complicaciones en torno a los matices y juegos de palabras que caracterizan los textos originales y que en su traslación directa al inglés son incomprensibles. «*Three Productions of El condenado por desconfiado: The Devil's Ploy in Our Time*», págs. 265-274: Maryrica Ortiz Lottman compara tres puestas en escenas contemporáneas de la misma obra barroca, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina: la de 2003, por la compañía colombiana Teatro del Valle; la de 2010, por la española Compañía Nacional de Teatro Clásico; y la de 2012 por la compañía londinense National Theatre. Especialmente se centra en dos aspectos: por un lado, la presentación sobre las tablas de la figura del Demonio y, por otro, el uso del humor, logrado con más o menos éxito dependiendo de la compañía. «*Adapting the Spanish Classics for 21st-Century Performance in English: Models for Analysis*»,

págs. 275-285: Catherine Larson presenta tres modelos diferentes para el estudio de las adaptaciones del teatro clásico español en los teatros de lengua anglófona: un modelo que gire en torno a la diferencia entre recreación y reimaginación del texto original; un modelo que analice los elementos de puesta en escena de las distintas obras, dependiendo del espacio teatral y geográfico donde se lleve a cabo; y un modelo que contemple el proceso que se lleva a cabo desde el texto original hasta la adaptación final.

Finalmente, el último acto agrupa un total de seis escenas que tratan aspectos menos específicos. Se aleja de la idea de conjunto, para ofrecer diversos estudios que sirvan de puerta a nuevos enfoques. «The Contours of Self-Representation: Why Call Himself Tirso de Molina», págs. 289-301: Henry E. Sullivan aborda el intento de establecer el origen del sobrenombre del dramaturgo Gabriel Téllez. Tras la exposición de diversas hipótesis o posibilidades, llega a la conclusión, y así lo defiende, que la inspiración procede del patrón del padre del Mercedario, el conde de Molina de Herrera. Sin lugar a dudas, y a falta de una confirmación asegurada, de la cual carecemos, por parte del autor, el campo de la especulación es abundante. «Inquisitorial Pressures: Honour as Metaphor on the Boards», págs. 303-310: Isaac Benabu intenta establecer el paralelismo entre el código del honor español y la presión de la Inquisición española durante el Barroco. Para ello, toma *El médico de su honra* de Calderón como ejemplo de escenificación. Lo que no tiene en cuenta es que el honor no se rige por cuestiones religiosas y que, aunque la Inquisición tuvo su papel decisivo en el teatro, como es en el caso de las censuras, intentar establecer la vinculación entre ambos es quedarse un plano muy superficial en el entendimiento de la mentalidad barroca española. «Staging the Fall in 16th-Century Spain: The *Aucto del peccado de Adán*», págs. 311-319: Ronald E. Surtz estudia las cuestiones respecto a la puesta en escena del auto, contenido dentro del *Códice de autos viejos*, prestando especial atención a las cuestiones del vestuario o, mejor dicho, a la ausencia de él, en aspectos como la desnudez. «Baltasar Funes y Villalpando's *El golfo de las sirenas*: An Homage to Calderón?», págs. 321-329: Kerry Wilks ofrece un estudio comparativo de la zarzuela homónima que refundió Calderón a partir de la comedia original de Funes y Villalpando. Así mismo también ofrece algunas consideraciones sobre otro caso similar, en concreto, la refundición de *El vencedor de sí mismo*, original del mismo autor. «The Transformation of a Baroque Zarzuela into an 18th-Century Opera: The Case of Salazar y Torres's *Los juegos olímpicos*», págs. 331-342: Tohoma A. O'Connor estudia las puestas en escena de la zarzuela de

Salazar y Torres, desde su texto original, pasando por la adaptación de Nicolás Martínez, atendiendo a las diferencias que presentan los distintos casos, atendiendo a las compañías o a la música durante la segunda mitad del siglo. «Two Visions of Brotherhood: Calderón and Richard Strauss», págs. 343-352: Donald R. Larson cierra la obra con un análisis comparativo entre la comedia de Calderón de la Barca, *El sitio de Breda*, y la ópera de Richard Strauss, *Friedenstag*. Larson presenta los puntos de contacto entre las dos obras y, además, expone como la ópera fue llevada a cabo en un principio con la ayuda de Stephan Zweig.

Para acabar, continuando con la estructura de una pieza teatral barroca, las cortinas caen con un fin de fiesta en lengua inglesa, pidiendo el favor del lector. Cierra el volumen una *Tabula Gratulatoria* y un índice onomástico y temático, tremendamente útil para localizar la información que mayor interés pueda suscitar en el lector.

La variedad de enfoques muestra la gran extensión del trabajo que ha llevado a cabo el Dr. Stroud a lo largo de su trayectoria profesional. Pero, por otro lado, esta misma pudiera significar una dificultad para cualquiera que se acerque al libro, debido a no presentar una línea concreta de estudio. Independientemente de ello debemos elogiar la gran calidad de todos los trabajos reunidos, algo que no siempre es así en un volumen de estas características. Sin duda, se trata de una obra que homenajea un gran trabajo precisamente con lo que inspira, una continuación inspirada en el mismo.

CRIVELLARI, Daniele, ed., Agustín Moreto, *El defensor de su agravio*, Colección digital Proteo, 2, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. ISBN: 978-84-16594-99-3. 182 págs.



Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
 Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



Daniele Crivellari, autor del justamente celebrado *Marcas autoriales de segmentación en Lope de Vega* (2013) y coordinador de la inminente *Parte XVII* de comedias de Lope de Vega, aporta una nueva contribución y buena noticia al hispanismo con la exquisita edición crítica de *El defensor de su agravio*, una comedia palatina de Agustín Moreto que se inserta en la serie de ediciones moretianas del grupo Proteo. Como sugiere nuestra adjetivación y como sin duda augura la trayectoria del editor, se trata de un trabajo modélico, absolutamente insuperable en su componente más puramente filológico (la labor textual) y completísimo en

lo respectivo a la introducción y notas. Como también hemos avanzado, la edición se integra en la colección de Proteo, cuyos criterios sigue. A su vez, estos se inspiran en los de las ediciones del grupo Prolope, aunque con algunas variantes que no nos parecen del todo acertadas. Por ejemplo, Proteo no sangra los comienzos de estrofas y mantiene la división de palabras de los testimonios antiguos en algunos casos (*dello*, etc.) en los que no encontramos ningún valor semántico que lo justifique. Pese a estos detalles mínimos, la labor del grupo es encomiable y las ediciones, limpias, agradables y, además, ahora, de gran difusión gracias a su formato digital.

El defensor de su agravio no ha sido una comedia muy atendida por la crítica, pero Crivellari explica que fue apreciada en su época, según deduce de los datos acerca de la representación de la comedia y del enorme número de testimonios que se conservan de ella. Por lo demás, y aparte de aclarar estas cuestiones, la introducción de Crivellari a la edición aclara con eficacia lo relativo a la posible datación de la obra (por analogía con la de otras comedias moretianas en las que aparecen ciertas imágenes sobresalientes), a las representaciones y a la tipología

genérica. Dos aspectos resultan aquí encomiables: la exhaustividad de Crivellari en la descripción y filiación de los testimonios (pocos editores muestran tanta laboriosidad y talento con sueltas dieciochescas) y su delicadeza al reseñar el trabajo de otros estudiosos, a los que se refiere con un respeto e interés académico encomiable, que por otra parte ya apreciamos en su monografía sobre la segmentación lopesca (2013).

Además, destaquemos que la labor de Crivellari con los ejemplares del XVIII no resulta en absoluto estéril, pues afecta directamente la *constitutio textus*. En efecto, el texto base de la comedia es el de la *Parte XXXV* (1671), pero el editor logra subsanar erratas y una laguna gracias a los ejemplares estudiados.

En lo que respecta a las notas, sería ocioso enumerar los aciertos de una anotación precisa, erudita y utilísima, pues ese intento se acercaría mucho al listado completo de las notas del libro. Sin embargo, no podemos resistirnos a ponderar particularmente algunas. Ya la primera (v. 11), sobre el juego del hombre, es excelente, como también lo son la que ilustra una dilogía sobre capones (vv. 71-72), o la que aclara unas complejas menciones de los motilones y Nerón (vv. 58-60). Asimismo destacamos las que ilustran el extraño uso negativo del verbo «despalmar» (v. 415), la costumbre de tomar aceitunas de postre (v. 579), un soneto citado por Caramuel (vv. 878 y ss.), una enfermedad que debe de ser la hidropesía (vv. 1148-57), el uso del artículo determinado masculino antes de «a» átona (v. 1192), unos versos de un romance de Juan de Gamarra (vv. 2280-2281) y una canción (2534-2537). Muchas de las mejores notas del editor ilustran chistes del gracioso, Comino, muy conceptuosos y complicados de explicar. Pese a estos obstáculos, Crivellari se desempeña admirablemente al glosar un oscuro chascarrillo matemático (v. 1435) o una mención jocosa al anís del duque (vv. 2280-2281), por solo mencionar dos ejemplos. En ocasiones puntuales, sin embargo, esas notas a las burlas de Comino se podrían completar. Por ejemplo, cuando su amo le espeta a Lidoro «Ven, villano», Comino añade «Ven, folías» (v. 1068), lo que no solo alude a la locura de Lidoro, a quien Comino trata de insultar, como bien dice Crivellari, sino también a dos bailes: los villanos y las folías. Parecida asociación de palabras encontramos en el v. 1407: la amante de Comino está algo podrida, según el gracioso, porque antes la ha llamado «olla», lo que le lleva a mencionar la olla podrida, un guiso. También trata del comer el chiste de los vv. 29-32, que afirma que si los albañiles se caen del tejado es por atender a su pitanza, por distraerse al comer. Y dilógica y escatológica es la broma de los vv. 46-48, en el mismo pasaje:

por comer hay quien de un jaque
de ayuda a un hombre le saque
del cuerpo lo que ha comido.

Aquí, el jaque no es un valentón o un rufián, como supone el editor, sino un lance del juego del ajedrez, solamente que un jaque (es decir, un 'trance difícil') de ayuda, de lavativa, que es lo que saca lo comido del cuerpo. Por último, también es compleja y burlesca la referencia de Comino a las guardas del monumento:

¡Vive Dios, que he de llamar
las guardas y el monumento! (vv. 2825-2826)

Aquí, el gracioso amenaza cómicamente con llamar no solo a los guardas (de la cárcel), sino también al monumento, que no es un monumento indeterminado, sino el del sacramento del altar, que se exhibía todos los años en cuaresma, debidamente custodiado por guardas. De hecho, es un chiste casi tópico, pues las alusiones a esta costumbre en el teatro áureo son relativamente abundantes y, como esta de Comino, jocosas y propias del gracioso. Así, en *El cuerdo en su casa*, de Lope, el rústico Gilote dice:

Nostramo Dios le mantenga.
De guardas de monumento
nos pone, si ser cuaresma. (fol. 134v)

Y también en *No es amor como se pinta*, comedia «de tres ingenios», el gracioso Garrapiña exclama:

Señoras, ¿qué es vuestro intento?
¡Detened, que, juro a Dios
que están en la calle dos
guardas deste monumento! (fol. 12r)

En otros casos, Crivellari opta por no anotar pasajes que tal vez no todos los lectores puedan llevar a su punto. En ocasiones, esta elección se debe probablemente al deseo de no reiterar notas, pues en el v. 101, y tras haber señalado ya que muchas bromas de Comino son metateatrales, Crivellari no considera preciso explicar que el «Oigan» del gracioso apela al público. Otra broma parecida se encuentra en el v. 1112, donde Comino juega con el hecho de que está saliendo del escenario (haciendo su «entrada», pues). Por último, tal vez podría haberse

anotado la anomalía métrica que supone el v. 1539 (un endecasílabo como final de redondilla), cuyas fuentes, por otra parte, Crivellari explica magistralmente.

En cuanto a la métrica del texto, ha sido muy bien resuelta. Crivellari indica meticulosamente las diéresis (solo se le escapan dos, «prior» y «fiaré», en los vv. 60 y 1106, respectivamente), pero no las sinéresis, probablemente porque no suele hacerse y no lo exigen los criterios de Proteo. Sin embargo, hay dos casos muy interesantes que podrían comentarse, en los vv. 56 y 1791:

¿Tan humilde había de ser?

¿No te dije yo, señor,
que la perderías trocada?

Como se puede observar, la métrica exige pronunciar «había» y «perderías». Se trata de una licencia más común en autores como Calderón que en los versos lopescos, y que debería estudiarse en Moreto.

En lo que respecta a la puntuación, también aquí es exquisita la labor de Crivellari: clarifica sin entorpecer y muestra que el editor comprende —e ilustra— perfectamente los versos. Solo discrepamos en casos aislados, como los vv. 21-24, que Crivellari puntúa así:

Quien su maña no apercibe
para comer lo que adquiere,
de todo cuanto hay se muere:
solo de comer se vive.

Sin embargo, parece más acertado puntuar como sigue:

Quien su maña no apercibe
para comer lo que adquiere
de todo cuanto hay, se muere:
solo de comer se vive.

Además, Crivellari opta por no indicar algunos apartes con los consabidos paréntesis, en ocasiones porque se trata de personajes que hablan al paño y con la acotación precisa. Se trata de los siguientes: vv. 276-277 (la réplica de Comino es un aparte), vv. 554-555 (Crivellari indica el aparte en nota a pie), v. 1616 y, finalmente todas las réplicas del duque en los vv. 2048, 2049, 2050 y 2052, pues todas estas frases del duque son aparte, ya que Aurora dice que no las oye: «¿No me habláis?»

(v. 2050). De modo semejante, pero esta vez en referencia a las comillas, los dialoguillos que imagina Comino entre él y la masa a la que reprime en su papel de archero borgoñón deberían llevar comillas (vv. 2937-2943).

En conclusión, estamos ante una edición magnífica, con un trabajo textual ímprobo, insuperable en la minuciosa y fructífera labor llevada a cabo con los testimonios dieciochescos. Además, la presentación del texto, la puntuación, las notas y la introducción rayan en un nivel admirable, envidiable incluso. No podemos más que saludar con alborozo la aparición de esta edición de *El defensor de su agravio*, comedia, por otra parte, de muy placentera y recomendable lectura. Una vez más, estamos en deuda con Crivellari por su generosidad y erudición.

BIBLIOGRAFÍA

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

VEGA CARPIO, Lope de, *El cuerdo en su casa*, en *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Sexta parte de sus comedias*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615, fols. 101v-127r.

No es amor como se pinta, en *Parte dieciséis de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez / Mateo de la Bastida, 1662.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, ed., *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016. ISBN: 978-84-942088-5-0. 1252 págs.



Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
 Université de Neuchâtel (Suiza)
 antonio.sanchez@unine.ch



La aparición de la impresionante *Historia de la métrica medieval castellana* que coordina Fernando Gómez Redondo debería suscitar reacciones encontradas entre los especialistas en literatura española del Siglo de Oro. Por una parte, la primera reacción justa tiene que ser el aplauso más entusiasta y la más rendida admiración ante un libro que supone un hito en la historia de la filología española. Y es que, como veremos en más detalle abajo, el volumen que nos toca reseñar es un instrumento de investigación completo y útil: jamás se ha realizado un esfuerzo semejante por historiar la métrica de un periodo determinado de nuestras

letras. La idea —y el resultado— resulta sencillamente envidiable.

Por otra parte, es precisamente la envidia el segundo impulso que deberíamos sentir los especialistas en Lope, Góngora, Garcilaso y demás, comprobando hasta qué punto un manual parecido podría ser útil para el trabajo con la poesía lírica, mélica, épica y dramática del Siglo de Oro. En efecto, produce cierto desconcierto comprobar tras una rápida reflexión que los instrumentos con que contamos para estudiar la métrica de este periodo tan importante en la historia de nuestra literatura son escasos y, aunque meritorios, algo vetustos. El fundamental son las *Teorías métricas del Siglo de Oro* de Díez Echarri (1970), que más o menos correspondería a las excelentes «Nociones de métrica medieval vernácula» (págs. 31-121) que el editor de la *Historia de la métrica medieval castellana* incluye en el volumen que nos ocupa. Es decir, Díez Echarri lleva a cabo un repaso histórico de las ideas sobre métrica que encontramos en las diferentes preceptivas áureas, tanto en las poéticas en sí mismas como en los diversos preliminares de obras poéticas, que tan propicios son a las reflexiones metaliterarias. Además, tenemos la impresionante *Teorías del verso en las poéticas del Siglo de Oro* (2009) de Marx Arriaga Navarro, tesis doctoral

que por desgracia permanece inédita y bastante desconocida, pero que completa y actualiza el trabajo de Díez Echarri con nuevas y brillantes ideas que afectan, particularmente, la concepción del ritmo acentual. Luego, nos resta espigar noticias en los diversos manuales de métrica que manejamos (Bello, 1835; Benot, 1892; Baehr, 1970; Navarro Tomás, 1972; Balbín Lucas, 1975; Domínguez Caparrós, 1988; 1992; 2000; 2005; Quilis, 1993; Torre, 1999; 2017; Paraíso, 2000; Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005), muy diversos en sus respectivos puntos fuertes y débiles. Asimismo, podemos acudir a las escasas monografías sobre la versificación de autores particulares, como la de Domínguez Caparrós sobre la métrica de Cervantes (2005). Y, por supuesto, podemos rastrear reflexiones históricas en los diversos artículos especializados que han ido apareciendo en los últimos años, tocando temas como el endecasílabo garcilasiano (Márquez Guerrero, 2009; 2012), el ritmo acentual en el romancero lopesco (Llamas, 2017) o los acentos contiguos (Torres, 2017). Aunque muchos de estos trabajos orbitan en torno a la revista *Rhythmica*, cuya impronta en el mundo de la métrica española ha sido indudable y esencial, ni esta revista se dedica exclusivamente a una perspectiva histórica áurea, ni pretende sustituir instrumentos como el manual de historia de la métrica del Siglo de Oro que estamos reclamando.

Sin él, los investigadores carecemos todavía de un punto de referencia al que acudir para aclarar cuestiones importantes para determinar el *usus scribendi* de los diversos poetas áureos y que podrían servir incluso para apoyar nuestras hipótesis acerca de la *constitutio textus*. Nos referimos, por ejemplo, a problemas como los metaplasmos, y en concreto a desplazamientos acentuales como el que aparece en el v. 735 de un lugar tan conocido como el monólogo de Segismundo:

Pues, dando crédito yo
a los hados, que adivinos
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,
determiné de encerrar
la fiera que había nacido,
por ver si el sabio tenía
en las estrellas dominio. (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 730-737)

Este tipo de fenómenos corre el peligro de ser considerados rarezas, o incluso de ser pasados por encima sin recibir la reflexión que merecen. En cualquier caso, las ediciones de los textos áureos no pueden dedicar más que una pequeña llamada de

atención a estos rasgos métricos, centrándose exclusivamente en la omnipresente y nunca como se debe aprovechada tabla de polimetría de las ediciones teatrales. La culpa, desde luego, no es de los editores, sino de la falta de estudios de referencia al respecto. Ante tanta carencia, nos queda tan solo esperar que en algún momento, esperemos no demasiado lejano, podamos emular la maravillosa iniciativa y erudición de nuestros colegas medievalistas.

El resultado de los desvelos de Gómez Redondo y su equipo es más que destacado. La *Historia de la métrica medieval castellana* ha logrado asentar una metodología y estructura que siguen de modo muy fructífero los diversos especialistas que colaboran en el libro. Como hemos avanzado, el primer capítulo del mismo es una revisión histórica de las ideas métricas de los escritores medievales, tal y como aparecen expresadas en diversas gramáticas medievales o postmedievales (Nebrija, Argote de Molina), así como en diversas poéticas de autores como Encina o Santillana, e incluso occitánicos. Para examinarlas, Gómez Redondo, coordinador y autor de esta introducción, ha elegido un criterio temático que facilita la consulta del volumen y que repasa en orden los siguientes problemas: la prosodia rítmica, los metaplasmos, el verso, la consonancia, las coplas, la escritura y lectura de los versos, el paso del versificador al poeta, y el papel de los esquemas métricos en la historiografía literaria.

Tras esta introducción encontramos los diversos capítulos del libro, que Gómez Redondo ha encargado a diversos especialistas para que examinen una serie de temas y periodos siguiendo un esquema fijo. Así, todos estos capítulos exploran en sucesión idéntica cuestiones de fijación del corpus textual, de prosodia rítmica, del sistema de consonancias, de formación de coplas, de figuras pragmáticas y de recitación y escritura del verso, antes de proponer una síntesis final. Nos parece que esta estructuración común es uno de los mayores aciertos del volumen, porque, de nuevo, permite localizar y comparar fácilmente los temas en cuestión en diversas épocas y escuelas. Es más, esta estructura se refuerza porque el volumen lo cierra un capítulo de conclusión («Conclusiones: hacia un modelo de análisis métrico») en el que Gómez Redondo cierra con llave de oro el libro repasando lo más destacado de lo que aparecía en cada una de las secciones (fijación del corpus, prosodia, consonancias, etc.). Además, en este capítulo Gómez Redondo propone un modelo de análisis métrico que en este punto, al final del libro, cuenta con la ventaja para el lector de que puede ser contrastado con los diversos capítulos leídos.

Como hemos avanzado, estos se distribuyen de acuerdo con criterios cronológicos y genéricos. Tal vez esta división pudiera provocar críticas, porque separa

corpora con el mismo género literario («Poesía clerical» de «Clerecía rabínica» y «Poesía hagiográfica y didáctica», y aún de «Debates»), que además se van superponiendo cronológicamente. Sin embargo, hay que reconocer que las peculiaridades de las diferentes vertientes de la poesía medieval y la diversa magnitud de sus *corpora* hacen necesaria y razonable esta distribución. Como hemos avanzado, alcanza a diversos especialistas, cada uno con su capítulo o capítulos. Así, Gómez Redondo se encarga de la «Poesía épica» (cap. II), Enzo Franchini de los «Debates: siglos XII-XIII» (cap. III), Gómez Redondo de los «Poemas noticieros e historiográficos: siglos XIII-XIV» (cap. IV), González-Blanco García de la «Poesía clerical: siglos XIII-XV» (cap. V), Girón-Negrón de «La clerecía rabínica: siglos XIV-XV» (cap. VI), Pedrosa de la «Poesía lírica castellana tradicional» (cap. VII), Alvar de la «Poesía lírica castellana cortés: siglo XIV» (cap. VIII), Trujillo de la «Poesía hagiográfica y didáctica: siglos XIII-XV» (cap. IX), Bustos Táuler y Gómez Moreno de las «Oraciones y textos litúrgicos» (cap. XI), Conde de los «Poemas historiográficos» (cap. XII), Parrilla de «La ficción sentimental» (cap. XIII), Abenójar del «Romancero» (cap. XIV), Martínez Morán de los «Inicios de la poesía italianizante» (cap. XV) y Castro del «Teatro medieval» (cap. XVI).

Un caso especial es el del capítulo X, la «Poesía cortesana: c. 1360-1520», que coordina Vicenç Beltrán. Estas páginas resultan extraordinarias no solamente porque el corpus se solapa en parte con el del capítulo VIII, sino porque la extensión y estructura de esta sección destaca en el conjunto del libro. Esta peculiaridad está absolutamente justificada, no solamente por la enorme extensión de este corpus y su gran variedad métrica, sino por la importancia histórica de los fenómenos que examina, como, por ejemplo, el del paso de la poesía hiática a la sinaléfica, tema, por cierto, ya examinado desde el punto de vista de la preceptiva en el capítulo introductorio. El que nos ocupa lo abre Beltrán, acompañado de Proia y Gómez Redondo, con unas disquisiciones sobre el verso, tras lo que encontramos un apartado sobre las formas estróficas de la pluma de Valero Moreno. A continuación, diversos estudiosos examinan las «formas fijas» (canción, villancico, esparsa y perqué, glosa) y los géneros de forma libre, como el de las preguntas y respuestas o el de los decires. Por último, entramos en un apartado más estrictamente histórico, o al menos cronológico en su estructura, en el que repasamos diversos cancioneros y cortes, y luego autores, esta vez sí atendiendo al sistema que unifica el libro y que explicamos arriba, es decir, fijación del corpus, prosodia, consonancias, coplas, etc. En suma, se trata de un capítulo tan amplio como útil, que cierran unas disquisiciones sobre el arte de la poesía y sus denominaciones, tema esencial porque una de las

principales conclusiones de esta *Historia de la métrica medieval castellana* es que durante la Edad Media se enfrentaban en Castilla dos concepciones de la poesía. Por una parte encontramos una de origen provenzal, y muy extendida en épocas de influencia aragonesa, que entiende la poesía como una ciencia. Se trata de una línea que se aprecia perfectamente en autores como Enrique de Villena y que va a provocar una experimentación métrica notable. Por otra parte, también encontramos otra línea, más apegada a la práctica castellana, que concibe la poesía como un arte que sitúa, concretamente, dentro de la gramática y del *ars versificandi*. La poesía del llamado mester de clerecía sería una de las manifestaciones más destacadas de esta tendencia.

En conclusión, y ya hablando del libro en general, la *Historia de la métrica medieval castellana* es un volumen esencial para los interesados en la historia de la métrica española. Su exhaustividad y distribución básicamente cronológica hace que se pueda leer como una historia de la poesía medieval castellana, periodo en que se entrecruzan tres sistemas métricos: el isométrico de la cantilación, característico en principio de la poesía épica; el isosilábico que impone la poesía clerical (con el *Libro de Alexandre* como principal defensor del principio); y el isorítmico de métricas como el arte mayor castellano. A través de las páginas del libro seguimos perfectamente cómo estos sistemas se oponen, se adaptan o mezclan, conformando un panorama que se revala inopinadamente rico y disputado y que hace la lectura de un libro tan técnico sorprendentemente amena.

Sin embargo, sería ingenuo suponer que el volumen de Gómez Redondo *et alii* se limita a reseñar sistemas métricos y a explicar su evolución cronológica y los motivos tras la misma. Esa labor, ya de por sí esencial y encomiable, se encuentra en la *Historia de la métrica medieval castellana* junto a una propuesta metodológica de gran aliento, especialmente en lo referido a uno de los temas más inestables de la métrica española: la cuestión del ritmo acentual. Como indicamos arriba, Gómez Redondo expone el método especialmente en el capítulo final, aunque los diferentes autores lo aplican en todos los capítulos anteriores y aunque se puede también destilar del apartado inicial. Allí, el coordinador se detiene explicando las ideas métricas de Nebrija, que luego recuperan todas las escansiones acentuales del libro. Básicamente, se trata de una vuelta a dos propuestas clásicas, que aquí se combinan: la recuperación de los pies grecolatinos y la anacrusis de Navarro Tomás. Podría pensarse que estamos ante esquemas ampliamente superados (el primero, ya desde Bello), pero debemos confesar que su aplicación le confiere unidad al libro, y además funciona muy bien para explicar el arte mayor castellano y la resistencia que

experimentó la importación de los modelos italianistas. Básicamente, explica Gómez Redondo, el modelo de Nebrija divide los versos en pies de dos o tres sílabas métricas. De este modo, por ejemplo, el arte mayor castellano se compondría de lo que Nebrija llama adónicos doblados, que los colaboradores de la *Historia de la métrica medieval castellana* escanden así:

Al muy prepotente don Juan el segundo
o óoo óo / o óoo óo
1D1T / 1D1T

Esto es, un pie de adónico (dácilo y troqueo) doblado, donde la D significa «dácilo», la T, «troqueo», y los números, la cantidad de pies que entran en cada hemistiquio. Repetimos que el sistema funciona bien con sistemas isorrítmicos como el arte mayor, aunque necesita que se aplique la anacrusis, esto es, la eliminación de las sílabas anteriores a la primera sílaba acentuada (aquí, hay que eliminar del cómputo las sílabas «al» y «don», que no quedan agrupadas en pies). Sin embargo, en el caso de otros modelos rítmicos menos pautados, especialmente el octosílabo, su aplicación resulta mucho más dudosa. En él, la distribución en pies dácilos y troqueos parece bastante forzada. Además, necesita no solo de anacrusis, sino de un uso de acentos secundarios (apoyaturas, marcados con acentos graves, «ò») cuya colocación parece responder más a la voluntad de lograr una división más o menos regular en pies clásicos que a la prosodia real del verso, como se puede apreciar en este ejemplo:

Andando a matar la garça	o óoo óo óo	1D2T
por rriberas de la mare,	òo óo òo óo	4T
vido venir un navío	óoo óoo óo	2D1T
navegando por la mare. (pág. 1077)	òo óo òo óo	4T

No por eso, sin embargo, debemos rechazar una teoría que cuenta con la ventaja de responder a las ideas de la época y de explicar con elegancia las cuestiones arriba expuestas: el funcionamiento rítmico del arte mayor castellano y la resistencia a la incorporación de los modelos italianos (de base impar, 11 y 7) a los oídos castellanos (habitados a los modelos pares, 8 y 12). Repetimos que se trata de una de las mayores contribuciones de esta *Historia de la métrica medieval castellana*, volumen cuya aparición celebramos y agradecemos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIAGA NAVARRO, Marx, *Teorías del verso en las poéticas del Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- BALBÍN LUCAS, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975.
- BELLO, Andrés, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Opinión, 1835.
- BENOT, Eduardo, *Prosodia castellana. Versificación*, vol. III, Madrid, Muñoz Sánchez, 1892.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1970.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica y poética*, Madrid, UNED, 1988.
- , *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992.
- , *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000.
- , *Métrica de Cervantes*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- , *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2005.
- LLAMAS, Jacobo, «Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope: “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “Oh, gustos de amor traidores”», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 15, 2017, págs. 33-63.
- MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel, «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano», *Revista de literatura*, 71, 2009, págs. 11-38.
- , «Endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 10, 2012, págs. 115-132.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 1956, Madrid, Guadarrama, 1972.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1993.

TORRE, Esteban, *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

—, «¿Acentos contiguos en español?», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 12, 2014, págs. 173-194.

—, *Zeuxis y axeuxis y otras cuestiones métricas*, Madrid, Rhythmica, 2017.

VARELA MERINO, Elena, Pablo MOÍNO SÁNCHEZ, y Pablo JAURALDE POU, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.

MANSON, William R. y C. George PEALE, eds., Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, con estudio introductorio de Juan Matas Caballero, Newark, Juan de la Cuesta, 2015. ISBN: 978-1-58871-270-7. 210 págs.

Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO

Universitat de les Illes Balears (España)

Institut d'Estudis Hispànics en la Modernitat

f.rodriuez-gallego@uib.cat



Continúa avanzando la serie de ediciones de comedias de Vélez de Guevara debidas a William R. Manson y C. George Peale en la editorial Juan de la Cuesta, que alcanza con este volumen una de las obras mayores del autor, *El diablo está en Cantillana*, comedia que no se editaba con un mínimo de rigor desde la edición ya añeja de Muñoz Cortés en Clásicos Castellanos, a la que esta supera en todos los aspectos.

Como es norma desde el inicio de la serie, la edición corre a cargo de Manson y Peale, mientras que la introducción se debe a algún reconocido especialista, en este caso Juan Matas

Caballero, uno de los máximos expertos en la figura de Vélez, y que ya había prologado antes, en la misma serie, *El príncipe viñador*. La larga y pormenorizada introducción de este analiza en detalle los aspectos más relevantes de la comedia (se echa en falta, quizá, algún apartado dedicado a su fortuna posterior), y solo cabe reprocharle algunos leves descuidos expresivos, así como ciertas reiteraciones, inevitables al volver sobre unos mismos aspectos en diferentes apartados.

La introducción se abre con unas pocas notas sobre la fecha («debió de componerse poco antes de 1626», pág. 13, según Profeti) y sobre puestas en escena en su tiempo, de las que no se ha conservado noticia alguna. Les sigue la exposición detallada del argumento (págs. 14-17). A continuación trata Matas del «tiempo histórico», el del reinado de Pedro I, el Cruel o el Justiciero, «el rey más representado en el corpus de dramas históricos centrados en los reinos y personajes principales del siglo XIV» (pág. 18). Se ofrecen algunas notas sobre otras comedias que lo tienen

en su elenco, así como sobre las alusiones que existen en *El diablo* a ese tiempo histórico, en particular lo relativo a la reconquista, que en algunos momentos de la pieza se entremezcla con la trama.

Sigue un apartado de fuentes (págs. 20-25), en el que Matas no aporta nada nuevo, según él mismo indica, aunque sí sintetiza con acierto las tradiciones en las que se ha insertado la comedia y que han podido influir en su elaboración: la presencia del diablo (desde una perspectiva humorística), la tradición del amante disfrazado de fantasma, el influjo del refranero en la génesis de la comedia («*El diablo está en Cantillana*, urdiendo la tela y tramando la lana», pág. 22), la presencia de seres sobrenaturales; se apunta también la influencia de *El diablo* en *El galán fantasma*, de Calderón, de acuerdo con los estudios de Noelia Iglesias.

En lo que respecta al género, Spencer y Schevill la incluyeron entre las «comedias novelescas». Apunta Matas que esta pieza «parece responder a los requisitos o características de una comedia de enredo, en la que Vélez supo combinar elementos históricos, folclóricos y literarios» (pág. 25). A estos componentes se suman, en un caso de «polivalencia o hibridación genérica» (pág. 26), otros de otros géneros, como la comedia histórica, aunque no puede tenerse por un drama histórico al no dramatizarse un hecho histórico, entre otras razones. Se apuntan asimismo los elementos que, dentro de la obra, tienden a la tragedia, dado el enfrentamiento rey-vasallo, aunque Vélez incluye diferentes elementos de distensión, entre los que destacan las escenas protagonizadas por los graciosos. La comedia, en suma, «podría incluirse en el núcleo más representativo del teatro de Vélez que, a juicio de Ignacio Arellano, es el de “comedias serias, de ambiente palaciego, con protagonistas principales (reyes, títulos) y estilo elevado en general”» (pág. 29).

El apartado más amplio es el dedicado a los ámbitos temáticos, el poder y el amor (págs. 30-46), pues el conflicto entre ambos es «el tema clave de la obra» (pág. 30). Se construye esta sobre un doble conflicto, provocado por el rey: el conflicto entre el poder y el amor, y el conflicto rey-vasallo. Sobre el primero se destaca la figura del rey, que «actúa como un tirano que antepone sus libidinosos deseos a la razón de estado» (pág. 32), en tanto que su vasallo don Lope se debate entre obedecerlo o seguir sus sentimientos amorosos. Más atención se dedica aún al amor (págs. 34-47), en un subapartado quizá demasiado largo y reiterativo, y un tanto desordenado. Se destacan en él el uso en la pieza del lenguaje amoroso característico de la literatura áurea, y se contraponen el amor de don Pedro hacia Esperanza, libidinoso e insano, frente al que siente don Lope, de «tintes espirituales y puros» (pág. 35). El de los graciosos, por su parte, funciona como parodia del de sus amos, al tiempo

que se insiste también en los celos de la reina María. Todos estos conflictos y ejes confluyen en el desenlace, y «el amor acaba triunfando sobre el poder» (pág. 47).

De los aspectos temáticos se pasa a los técnicos y dramáticos. Se destaca en primer lugar la «forma paralelística o dual» (pág. 47) que se aprecia en el desarrollo de la obra, y que hace que se contrapongan situaciones desde diferentes perspectivas, normalmente una seria y otra paródica (al contraponerse el mundo de los nobles y el de los criados). Se pondera asimismo el papel del disfraz en la obra, de la que llega a convertirse en emblema (pág. 49) debido a la importancia capital del disfraz de fantasma, al que se suman los empleados por el rey o el de varón de la reina (en el cuadro final estos tres personajes — don Lope, el rey y la reina — salen disfrazados).

Se estudian a continuación tiempo y espacio dramáticos (págs. 57-68), teniendo en cuenta tanto las acotaciones explícitas como, especialmente, las implícitas, que Matas comenta y analiza con finura y detalle. En lo que respecta al espacio, se destacan los contrastes entre espacio exterior e interior, así como — en estos últimos — entre la casa de Perafán y la villa de los reyes, y se analizan los contenidos simbólicos que presentan en la pieza. Matas atiende a la estructuración en cuadros de la obra, y subraya la «evidente proporcionalidad y simetría» (pág. 67) que presenta.

Por último, dedica también unas páginas a la versificación (págs. 68-72), en las que no se limita a la habitual sinopsis métrica, sino que trata de analizar los usos y funciones de los diferentes metros empleados por Vélez, así como de los cambios estróficos.

Seguidamente encontramos un muy breve (págs. 73-77) apartado denominado «La tradición textual de una obra emblemática», debido a C. George Peale, quien, dada la importancia de la comedia, se congratula de «presentarla en una nueva edición crítica y anotada» (pág. 75). Sin embargo, para ser *crítica* carece la edición de un estudio textual, pues, tras ofrecerse la relación de testimonios (págs. 73-74), se indican los criterios de edición (págs. 75-77), referidos exclusivamente a los principios tenidos en cuenta en la presentación y modernización del texto, los habituales en la colección, pero no se dedica ni una línea a analizar el valor de los testimonios antiguos y las relaciones entre ellos.

Son estos solo tres: la *Parte 16* de la colección de *Escogidas* (Madrid, 1662, a costa de Mateo de la Bastida —y no de la *Bástide*, como se dice erróneamente en págs. 13 y 73—) y dos sueltas sin año, aunque una de ellas fue impresa por Francisco de Leefdael. Peale indica que los tres testimonios son del siglo XVII (pág. 73), aunque

conseguridad solo lo es la *Parte 16*, ya que la suelta de Leefdael es del primer tercio del XVIII (período de actividad del impresor) y de la otra suelta no se aporta ningún dato ni indicio que indique que es del XVII y no del XVIII.

Ante la ausencia de estudio textual, debe ser el lector el que intente identificar, a través de las variantes consignadas en nota al pie, cuál ha sido el criterio editorial seguido. Aparentemente, se ha tomado *Escogidas* como base, pues es un texto más largo que el de las sueltas, que omiten abundantes versos: 33-44, 221-60, 823-60... (se percibe una cierta tendencia en las sueltas a cortar versos de los graciosos). Sin embargo, en no pocos lugares (vv. 216, 727, 897, 915-916, 1012, 1100...) se *enmiendan* lecturas correctas de *Escogidas* y se editan las correspondientes de las sueltas, sin que se justifique ni explique la decisión, de tal manera que se edita un texto híbrido sin justificación aparente. En esta línea, en v. 495 se corrige el correcto verso de los testimonios antiguos «confieso que eso es verdad», y se suprime *eso*, dejando el verso hipométrico. No se justifica el porqué, aunque la intervención parece consciente, pues se recoge la variante de los testimonios antiguos en nota. En v. 2234 la lectura «vienes oliendo a bodigos», de todos los testimonios, se enmienda en «vienes oleando a bodigos», enmienda *ope ingenii* que no se justifica y que parece de todo punto innecesaria.

En el texto se cuegan asimismo diferentes errores de lectura, de importancia variada, desde erratas como *cuidad* por *ciudad* (vv. 27, 631) o *estrategema* por *estratagemata* (vv. 2547, 2561) hasta otros de mayor entidad, como en v. 82, «En esa casa palabra espero», donde se añade un *casa* que no está en los testimonios antiguos y que hace el verso hipermétrico, o v. 225, donde se lee *aquí*, mientras que en *Escogidas* figura *acá*. En v. 350, «en no avisar a los criados», la *a* no está en los testimonios antiguos (aunque sí en la edición de Muñoz Cortés); la lectura correcta se recoge como variante de Mesonero Romanos. En v. 380 sobra el *tan* delante de *corresano* (y falta en la variante correspondiente de *S1* y *S2*), y, en sentido contrario, falta un *no* en v. 1320, que deja el verso hipométrico, como también le sucede al 1321 por cambiarse el correcto *poquito* en *poco* o al 1990 al omitirse *doña*, entre otros ejemplos que se podrían citar. Curioso es el caso de v. 1983, donde se lee «¡Ay, ß!», en donde la *Eszett* alemana está en lugar de *cielo*.

En v. 964 se edita «los pensamientos, que mide», de acuerdo con todos los testimonios, y se señala en nota que la redondilla es imperfecta, pues *mide* no rima con *pude*. La lectura correcta debe de ser *mude*, que sí respeta la rima y se ajusta mejor al contenido del pasaje: «que mude / los suyos [los pensamientos del rey] del tiempo espero / y de tu ingenio divino» (vv. 964-966).

En vv. 985-989 se mantiene una irregular redondilla de cinco versos, común a todos los testimonios:

ESPERANZA. ...a entender,...
 LOPE. ...y agradecida...
 ESPERANZA. ...agradecida,...
 LOPE.....pagarlo
 intentar pudiera...
 ESPERANZA. ...pudiera...
 LOPE. ...si le estuviera .»
 ESPERANZA. ...estuviera ».
 LOPE. ¡Ponlo demás, portu vida,[] (vv. 985-989)

Los editores detectan y anotan la irregularidad, aunque podría intentar arreglarse. Se trata de un pasaje en el que don Lope dicta a Esperanza una carta y esta repite algunas de las palabras, de manera un tanto mecánica. Bastaría con suprimir dos de las repeticiones de Esperanza (vv. 986a —agradecida— y 988b —estuviera—), probablemente añadidas en algún momento por un copista que quiso acentuar esas réplicas del personaje, para obtener una redondilla correcta, que, con esa leve intervención, quedaría así:

ESPERANZA. ...a entender,...
 LOPEy agradecida
 pagarlo intentar pudiera...
 ESPERANZA. ...pudiera...
 LOPE. ...si le estuviera .»
 ¡Ponlo demás, portu vida,[]

También en *Escogidas*, suprimidas las dos intervenciones de Esperanza, se aprecia que la disposición de los versos tiende a componer las rimas como en la enmienda propuesta aquí.

En lo que respecta a la anotación, se indica en los criterios de edición —al igual que en los tomos anteriores de la serie— que, como se pretende llegar a un público lo más amplio posible, «la anotación incluye materias bastante elementales» (págs. 76-77). Dada esta voluntad divulgativa, sorprende que la anotación se recoja al final del texto y no a pie de página, en donde aparecen las variantes textuales, más dirigidas a especialistas, aunque posiblemente se deba a imperativos editoriales.

En todo caso, la anotación, aunque más amplia y completa que la de ediciones anteriores de la comedia, quizá peque de recurrir en exceso a definiciones de diccionarios antiguos, sin atender en ocasiones a que se ajusten al contexto, como también se dejan en silencio algunos pasajes más dificultosos, en particular para el público amplio al que se quiere llegar. Así, por ejemplo, se anotan Penélope y Dido (vv. 63-64), pero no Dionisio (v. 125), personaje mucho menos conocido. En v. 262 se anota *mullida*, referido a una cama, pero no la referencia inmediatamente posterior al mal nombre de la despensera, desde Judas (vv. 264-266). En «Qué azucarado mentís» (278), se anota *azucarado*, pero no el sustantivo *mentís*, más difícil de entender para un público amplio. Tampoco se anota *privar*, en su sentido político (vv. 311, 1463), o *por demás*, ‘en vano’ (v. 1293). En v. 1084 se anota la forma correcta de imperativo *Idos* mediante la arcaica y más rara *Íos*, censurada por la RAE. En vv. 1295 y ss. podría anotarse la ironía trágica de que Esperanza desee que al rey Pedro lo mate su hermano Enrique, como efectivamente acabaría sucediendo en la realidad histórica (tampoco Matas lo indica en la introducción, comentando este pasaje, págs. 40-41). En vv. 1755 y siguientes podrían haberse anotado las repetidas acusaciones de judío que hace Carrasca a Zalamea.

Por otro lado, en el v. 887 se anota incorrectamente que el sitio de Algeciras ocurrió en tiempos de Fernando I, cuando en realidad sucedió en el del padre de Pedro, Alfonso XI, como se explica en la introducción del libro (pág. 19). Más adelante, en los versos «El día / que mayor obligación / me has de deber ha de ser / este» (vv. 931-934), que dirige Esperanza a don Lope, se anota *deber* como ‘causar, inducir, impulsar’; entiendo, sin embargo, que *deber* se emplea en su sentido habitual¹, pues, dado que Esperanza accede a escribir la carta al rey, don Lope, que se lo ha pedido, le deberá obligaciones, no se las causará, como se aprecia en la réplica de este: «las [obligaciones] que te llego a deber» (v. 936). Acaso debería haberse anotado *obligación*, empleado en una acepción más alejada de las actuales².

En suma, debe valorarse positivamente la publicación de esta edición de *El diablo está en Cantillana*, una más en la serie de ediciones de Vélez de Guevara preparadas por William R. Manson y C. George Peale en la editorial Juan de la Cuesta, que nos permite acercarnos, en una edición en general solvente, a una de las obras

¹ «Con un nombre, estar obligado a dar o hacer la cosa expresada por ese nombre, bien por haber recibido antes un equivalente de la persona a quien se debe, bien como pago de un servicio, bien por cortesía, etc.» (María Moliner).

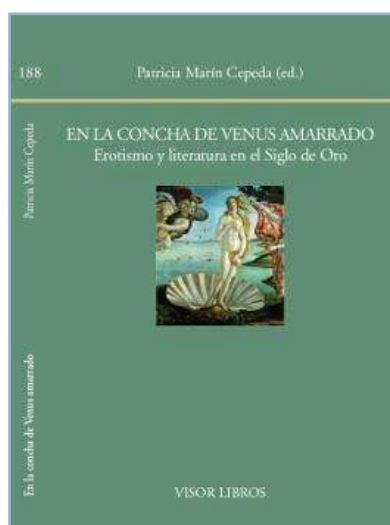
² «Se toma también por la correspondencia que uno debe manifestar y dar a entender tiene al beneficio que ha recibido de otro» (Autoridades).

mayores del dramaturgo astigitano, no fácilmente accesible además desde la edición ya antigua y de difícil adquisición de Muñoz Cortés. La reseñada aquí cuenta con un completo y detallado estudio introductorio de Juan Matas que analiza los aspectos más relevantes de la obra, y permite a lectores y estudiosos contrastar y comparar las lecturas de los testimonios antiguos, así como las de los modernos más importantes, en las variantes consignadas a pie de página, todo lo cual se acompaña de una completa bibliografía, una amplia anotación y un índice final de voces anotadas. Cabe lamentar, sin embargo, que carezca de un estudio textual que dé cuenta de las relaciones entre los testimonios antiguos y justifique algunas de las intervenciones en el texto, como también debería haberse revisado con detenimiento el texto editado para evitar diversos errores de lectura.

MARÍN CEPEDA, Patricia, ed., *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2017. ISBN: 978-84-9895-188-2. 270 págs.



Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
 Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



La literatura erótica del Siglo de Oro ha sufrido tradicionalmente por diversos problemas que suelen acompañar al género, que lo han hecho minoritario entre los estudiosos. Nos referimos fundamentalmente al puritanismo de la crítica tradicional, por una parte, y, por otra, a la dificultad hermenéutica que supone identificar e interpretar textos que muchas veces están escritos en clave y en los que los aparentemente inocentes caracoles, mondongos u ollas se convierten en manjares de muy diversa índole, para regocijo del lector. Esta codificación característica de gran parte

del corpus erótico áureo puede responder a diversas motivaciones: ya sea por eludir la censura, ya sea por responder a la autocensura, ya sea por reforzar el componente críptico, sinuoso, diferido, inherente tanto al placer erótico (la pornografía es directa; el erotismo, indirecto) como a la comicidad de la literatura erótico-jocosa. En cualquier caso, estos problemas han hecho que la crítica haya tenido que pasar primeramente por una fase de identificación del corpus y de los códigos eróticos, fase que en lo concerniente a la poesía áurea abrió el fundamental *Poesía erótica del Siglo de Oro* que editaron Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (1983). Desde ese momento el panorama de trabajos sobre literatura erótica áurea no deja de crecer en cantidad y de dar notables saltos de calidad como el que supone el libro que estamos reseñando, *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, editado por Patricia Marín Cepeda.

Esta colectánea reúne a diversos especialistas que se centran especialmente en la poesía áurea, con gran énfasis en la que se produce en las cortes italianas del Renacimiento antes de 1620, fecha que también marcaba el límite cronológico del libro de Alzieu, Jammes y Lissorgues. Sin embargo, esta tendencia no impide que

encontremos en el libro utilísimos trabajos acerca de los autores más representativos (Góngora, Lope y Quevedo), e incluso una incursión en la prosa satírica que, por su amplitud de corpus y su interés metodológico, alcanza a compensar la inclinación poética de la mayoría de los estudios. A esta virtud tenemos que añadir otra, que es la notable coherencia de las líneas de estudio, que hacen que el volumen se pueda leer como una monografía sobre la literatura erótica del Siglo de Oro con numerosos puntos de conexión entre los diversos artículos que lo componen. En efecto, los capítulos de *En la concha de Venus amarrado* retoman acertadamente los temas centrales que hemos avanzado arriba: cómo constituir un corpus, cómo y según qué códigos interpretarlo, y cómo (y por qué) se difundió. Además, se trata de problemas íntimamente relacionados, pues la difusión manuscrita, oral y a veces clandestina de los textos, y la codificación que muestran, es tanto un modo de escapar de los censores como un mecanismo para aumentar el placer de lectura, y, a su vez, estos fenómenos explican que hayan sufrido avatares de transmisión peculiares que los han relegado a ambientes más permisivos que los peninsulares, *verbi gratia* las cortes italianas que tan bien examina este libro.

En él ya, los dos primeros capítulos se pueden considerar una introducción metodológica al volumen. Así, «*En la concha de Venus amarrado*. A modo de preámbulo», de Patricia Marín Cepeda, examina los puntos de partida del libro y aclara la terminología usada, entre la que destaca la pragmática concepción de literatura erótica de Díaz Fernández (2003: 25), que adoptan con muy buen criterio los estudiosos que participan en el volumen. Por su parte, Javier Blasco («¿No es esto animal?». Ovidio *versus* Petrarca») explica cómo la poesía erótica española surge como reacción de cansancio ante las idealizaciones petrarquistas, tomando como bandera la poesía de Ovidio. Además, Blasco propone que esta literatura se debe interpretar como producto de una reacción anticortesana alimentado por la «naciente burguesía» y «dirigida a un público burgués» (pág. 23). Esta interpretación resulta sugestiva y particularmente loable como intento de proporcionar una explicación de conjunto a la aparición de este corpus. Sin embargo, esta equiparación de erotismo y anticortesanismo debe matizarse a la luz de diversos fenómenos que, por otra parte, aparecen reseñados en otros capítulos del libro. Al menos dos de ellos explican el erotismo renacentista como una muestra de refinamiento cortesano en oposición al sexo bestial de los villanos o a la estrechez de miras de los frailes. Nos referimos a la pintura sutilmente erótica (tanto García Reidy como Sáez mencionan las *Poesie* de Tiziano) que tanto éxito tenía en las cortes italianas, francesas y españolas, y también a la tradición ariostesca, igualmente erótica, refinada e

inequívocamente cortesana. Ambas corrientes asientan el origen italiano del fenómeno y su adscripción a la corte, aunque su traslación a España les imprimiera una trayectoria peculiar: las pinturas de desnudos se limitan al entorno de palacio y de zonas reservadas, tanto en el Alcázar como en el Buen Retiro; la tradición ariostesca se difunde con poemas impresos de mayor o menor voltaje erótico (*Las lágrimas de Angélica*, *La hermosura de Angélica*, *la Jerusalén conquistada*), así como en un multitud de romances, que, de nuevo, corren impresos sin sufrir, que sepamos, ningún problema con la censura. Lo que resulta indudable y señala con mucho acierto Blasco es el protagonismo que en este renacer de la poesía erótica española a partir de 1570 desempeñó un papel importantísimo el contexto estudiantil de la Universidad de Salamanca, completado con las novelas en verso de Cristóbal de Tamariz y fray Melchor de la Serna. Por su parte, el trabajo de Alejandro García Reidy («Eros y oros, o el intercambio sexual en la poesía erótica de los Siglos de Oro») completa estos estudios introductorios examinando en un corpus amplísimo, y con paralelos en la tradición inglesa, gallega e italiana, un tópico muy dominante en la literatura erótica del momento: la vinculación entre erotismo y dinero, que García Reidy estudia en sus vertientes metafóricas y satíricas.

Esta ambición metodológica de los estudios iniciales se aprecia también en el artículo de Pedro Ruiz Pérez («¿Góngora erótico? El retrete del poeta»), que analiza el caso de Góngora centrándose en la problemática del corpus, es decir, en examinar qué poemas eróticos se le atribuyeron al ingenio cordobés, y, sobre todo, en las consecuencias de esta atribución para nuestro conocimiento de la poesía áurea. En efecto, Ruiz Pérez constata que los textos eróticos atribuidos a Góngora comparten una «transmisión difusa y fragmentaria» (pág. 65) y unas características sorprendentemente coherentes, pues comparten rasgos de muy diversa índole: métricos (la mayoría son romances o redondillas), estilísticos (*humilis stylus*) e incluso temáticos (separación de erotismo y matrimonio, homosexualidad). Tras estudiar la posible «gongoridad» de estos rasgos, es decir, su grado de cercanía con los *usus scribendi* del cordobés en sus textos canónicos, Ruiz Pérez aclara que, gongorinos o no, estos textos revelan que existía una determinada imagen característica y separativa de Góngora, una «rúbrica del poeta» (Ruiz Pérez, 2009) creada conjuntamente por el propio interesado y sus contemporáneos. La idea es absolutamente acertada y la difundió su rival, Quevedo, que en la sátira «Alguacil del Parnaso, Gongorilla», le recrimina al cordobés:

que escribes moharaches,
Bosco de los poetas,
todo diablos y culos y braguetas. (Martínez Miura, 1989: 120; Salas, 1943: 31)

Estos culos y braguetas son los que entran en danza en los poemas eróticos atribuidos al cordobés y estudiados por Ruiz Pérez. En cualquier caso, resulta interesante y sintomático de la coherencia del libro el hecho de que el problema de las atribuciones eróticas a Góngora también aparezca mencionado en el capítulo de Marini (pág. 180). Allí se da cuenta de dos poemas atribuidos a Góngora no incluidos en el catálogo de Ruiz Pérez (págs. 89-90), que se centra en atribuciones de la España de la época y que se puede completar, pues, con esta otra perspectiva propuesta por Marini.

Ya hemos avanzado que el trabajo de Luis Gómez Canseco («Del catre al fogón: acuchilladas y mondongueras entre *La Celestina* y el *Quijote* apócrifo») destacaba en el volumen por su focalización en la prosa áurea, y también que compartía el aliento metodológico de trabajos como los de Ruiz Pérez. En efecto, aunque su objeto de estudio es muy concreto, sus aplicaciones y conexiones con otros capítulos del libro son evidentes y muy iluminadoras. Concretamente, Gómez Canseco trabaja dos detalles de la descripción de Bárbara, en el *Quijote* de Avellaneda (la cuchillada en el rostro y su buena mano para hacer mondongos) y demuestra, con una amplitud de corpus y erudición impresionantes, la tradición erótica de ambas referencias. Uno de los motivos relacionados con el mondongo, por cierto, la olla, volverá a aparecer en el volumen en el capítulo de Marini (pág. 179).

Por lo que respecta al trabajo de Adrián J. Sáez («El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo»), explora el tema esencial de la relación entre pintura de desnudo y poesía erótica en la época, fijándose en la motivación retórica que comparten y centrándose en un tema de importante tradición erótica en pintura y poesía: María Magdalena. Aunque Sáez lo estudia en Quevedo, la proyección lopesca del motivo nos sirve para hilar este capítulo con el que Alicia Gallego Zarzosa dedica a la poesía del Fénix («Cleopatra y la perla: una nueva simbología erótica en Lope de Vega»). Gallego Zarzosa se centra en el soneto III de las *Rimas*, dedicado al banquete de Antonio y Cleopatra, para el que postula un ambiente erotizado que ilumina gracias a la tradición erótica del personaje de Cleopatra en la época y al código en el que se integra la palabra «perla». No obstante, yerra Gallego Zarzosa al considerar que la fuente de Lope no puede ser Ravisius

Textor, pues la *Officina* trae la noticia en «Divites»: «Cleopatrae quoque divitiae arguuntur ex coctilibus illis muris inter septem orbis miracula numeratis: Ex cratere, cuius pondus erat XV. talentorum: ex apparatu convivii, quo Antonium exceperit: ex unionum sorbitione, et multis item sumptibus» (*Officinae*, vol. II, pág. 300). Y, por supuesto, en unos oscuros versos de la *Corona trágica* Lope vuelve a aludir al episodio del banquete de Antonio y Cleopatra con un cultismo (*uniones*) que revela que conocía este texto (Sánchez Jiménez, 2018).

En cuanto a los capítulos dedicados a manuscritos poéticos conservados en cortes italianas, son los que firman Elisabetta Sarmati, Patricia Marín Cepeda, Massimo Marini, Debora Vaccari y Aviva Garribba. Sus trabajos identifican, editan y analizan detalladamente una serie de textos presentes en el manuscrito Corsini (625 y 970), Barberini Latini (3602) y Ottoboniano (2882), que examinan incidiendo siempre en las reflexiones de María Teresa Cacho (1992) sobre la permisividad comparativa de las cortes italianas, que hacía de ellas lugares privilegiados para la producción y consumo de este tipo de poemas eróticos, muchas veces en composiciones musicadas con los inevitables villanos, folías, zarabandas y chaconas, no en vano muy censuradas por su permisividad sexual en ambientes más rígidos. Gracias a estos trabajos pasean por las páginas del libro la inefable viuda triste, que alegra sus días con un consolador, el sueño erótico «Durmiendo una mañana con contento», la dama que comía caracoles o los poemas sifilíticos que tanto parecían interesar a estos alegres cortesanos. Además, se trata de capítulos especialmente interesantes porque revelan las conexiones entre estas cortes italianas y determinados ambientes españoles (el estudio salmantino), en los que, a partir de 1570, se aprecia un gran despegue de la poesía erótica, como ya indicamos al tratar el trabajo de Blasco. En este sentido, la presencia de poemas de fray Melchor de la Serna en el cancionero Corsini 970 resulta muy significativa.

En suma, todo deben ser aplausos para el trabajo de estos brillantes estudiosos que participan en *En la concha de Venus amarrado*, y en particular para su editora, Marín Cepeda. Estamos ante un volumen valiosísimo, bien pensado y organizado, con contribuciones eruditas y útiles que, eso sí, nos harán pensarnos dos veces el pedir una tapa de caracoles.

BIBLIOGRAFÍA

ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

- CACHO, María Teresa, «Canciones eróticas españolas en la Italia del Siglo de Oro», *El Bosque*, 2, 1992, págs. 17-29.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La poesía erótica en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- MARTÍNEZ MIURA, E., «El impacto del Bosco en España», *Cuadernos hispanoamericanos*, 471, 1989, págs. 115-121.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SALAS, Xavier de, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, J. Sabater, 1943.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Un oscuro soneto de Lope de Vega al escudete de Paravicino: “En vano oprimes con la mano impura”», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 24, 2018, págs. 288-302.
- RAVISIUS TEXTOR, Johannes, *Officinae epitome*, 2 VOLS., Lyon, Seb. Gryphius, 1560.

REY, Alfonso, *The Last Days of Humanism: A Reappraisal of Quevedo's Thought*, Cambridge-Leeds, Legenda, 2015. ISBN: 978-1909662810. 226 págs.

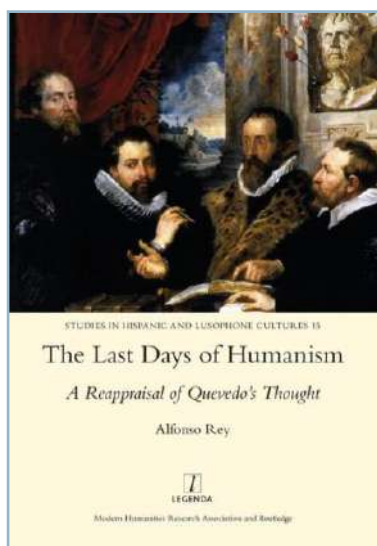
ALONSO VELOSO, María José, ed., *Quevedo en su contexto europeo: política y religión; traducciones y textos burlescos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017. ISBN: 978-84-16187-59-1. 228 págs.



Adrián J. SÁEZ

Université de Neuchâtel (Suiza)

adrian.saez@unine.ch



Decía Stefan Zweig en su autobiografía *El mundo de ayer: memorias de un europeo* (*Die Welt von Gestern: Erinnerungen des Europäers*, 1942) que solo el torrente de acontecimientos volcánicos que sacudieron su tiempo le dio coraje para ponerle palabras a su época, como testigo privilegiado y a su pesar. En su día y a su manera, también Quevedo dio prueba escrita de su interés por los hechos de su entorno, mucho más allá de su entorno más inmediato. Justamente a sus relaciones con Europa se dedican *The Last Days of Humanism* de Alfonso Rey y *Quevedo en su contexto europeo* de María José Alonso Veloso.

Esta pareja de libros toma el testigo de *Italia en la obra de Quevedo: «Roma antigua y moderna»* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013) a cura de Alonso Veloso y Rey, y hace pareja con la serie de las *Obras completas en prosa* (Madrid, Castalia, desde 2003-2004) y las dos ediciones de la poesía amorosa (ed. A. Rey y M.^a J. Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011 y 2013), que derivan de proyectos en marcha. Son, sin duda, excelentes frutos que fundamentan los dos trabajos que se presentan en esta ocasión y que, por de pronto, poseen respectivamente una perspectiva panorámica y una visión de conjunto que siempre busca explicar a Quevedo en su contexto natural: Europa.

La monografía de Alfonso Rey es cristalina desde el título, puesto que revela de antemano sus coordenadas esenciales: la situación de Quevedo en los últimos

días del humanismo, que viene a ser el contexto en el que se entienden los intentos del poeta por explicar y explicarse el hombre y la historia dentro de los limitados parámetros de su tiempo. Una condición que es a un tiempo acicate y frontera para la creación. Justamente este pensamiento, caprichoso, desordenado y hasta incoherente a veces como en todos los grandes genios (valga Borges como ejemplo) completa los brillantes chispazos de Quevedo con la lengua y la literatura de su tiempo. En este camino de ida y vuelta, hay dos parámetros básicos: como hombre de su tiempo, Quevedo vive en primera línea las contradicciones propias de un momento de transición entre paradigmas, a la vez que la relación de su obra con su vida no puede valer como única clave de interpretación. Más bien todo lo contrario, porque «Quevedo was essentially a man of ideas who analyzed reality from the perspective of books and doctrines, and who, in writing literature, always bore in mind the literature of other writers» (págs. 3-4).

Con estos prolegómenos, el estudio de Rey acomete en doce tandas el estudio de otras tantas facetas de Quevedo (el propósito de la literatura, el neoestoicismo, la sátira lucianesca, la comicidad, el entorno natural, las ideas sobre el estado, la nobleza, la guerra, las crónicas contemporáneas, la relación con el espejo de Petrarca, el neoplatonismo erótico y la recepción). Según puede verse, se descarta de inicio la aproximación cronológica para dar una mirada sistemática tema a tema, y, así, desgranar algunos de los ingredientes que laten en el corazón de su caleidoscópica obra. Apenas se pueden repasar algunos, pero valgan unos pocos retazos para hacerse una idea cabal de este libro fundamental desde ya, que aprovecha conceptos muy pintiparados, trata de abrir nuevas puertas y fomentar el diálogo al presentarse escrito en inglés: para empezar, quizá la complejidad de Quevedo arranque de la variedad de su escritura, que se diferencia de otros ingenios por abrazar tanto la ficción como la tratadística, así como por ser un testigo privilegiado de los cambios continuos de la época; además, en el conflicto entre el escepticismo y el optimismo tiene un lugar de honor la duda y la ironía de raigambre lucianesca, que refleja el difícil equilibrio entre la exigencia moral y la necesidad real; pero es que las contradicciones, hijas de la duda y las evoluciones personales, paradójicamente son parte de la coherencia; a su vez, la comicidad con toda su potencia y sus variantes no se puede desgajar de la polifacética obra quevediana, que tiene mucho de política, pero tampoco hay que perder de vista la distorsión que los comentarios, las críticas y las opiniones han generado en la imagen de Quevedo, convertido en símbolo de toda suerte de ideas y hasta en personaje popular, etc., etc. Puede parecer un vodevil de asuntos, ideas y temas, pero el ensayo de Rey —y especialmente la visión unitaria

de las conclusiones— logra poner orden, entre lo *dolce* y lo *utile*, a Quevedo, ese hombre de las mil caras: no es una biografía al uso, sino acaso una biografía intelectual o una «visita y anatomía de la cabeza de Quevedo», que diría el otro.

Otra suerte de mirada panorámica se ofrece en la miscelánea *Quevedo en su contexto europeo*, que da a la luz un valioso conjunto de estudios. Amén de toma de contacto, la introducción de Alonso Veloso vale como explicación programática del libro, ya que explica el lugar y el sentido del estudio de un Quevedo europeo de acuerdo con tres rasgos fundamentales: si se interesaba grandemente por el panorama internacional, dialogaba con todas las corrientes del humanismo europeo habidas y por haber, y gozaba de una notable recepción de puertas afuera, cae por tierra el tópico de la españolidad del poeta y solo se puede entender en un cuadro mayor. Con estas premisas, este asedio colectivo se divide en cuatro secciones, dedicadas respectivamente al contexto cultural del pensamiento de Quevedo, las traducciones europeas, la transmisión y atribución de textos burlescos, y una coda epistolar.

Abre fuego Alfonso Rey con un ensayo que es mucho más que una revisión de la postura de Quevedo ante el ateísmo, pues en realidad ofrece una nueva mirada a su faceta escolástica y teológica, que se ha visto un tanto ensombrecida frente a su cara neoestoica. Y es que, si bien Quevedo no poseía una formación potente en este sentido, estaba al tanto de los debates intelectuales del momento, echaba su cuarto a espadas cuando se le antojaba y tenía en mucho las labores exegéticas de textos bíblicos y patrísticos, al punto que en su ciclo *de senectute* parece querer «completar su visión del hombre y explicarse a sí mismo el sentido de la existencia», para lo que trata de sistematizar su pensamiento religioso (pág. 29). Al igual que muestra en el libro ya comentado, estas ideas se encuentran espolvoreadas aquí y allá, pero al margen de sus poesías sacras (*Heráclito cristiano*, las *Lágrimas de un penitente* y el *Poema heroico a Cristo resucitado*), interesa un manojo de prosas que, de *La primera y más disimulada persecución* (1619) a *La caída para levantarse* (1644), conforman «una inquieta biografía intelectual» (pág. 30). Entre otros muchos detalles que valen su peso en oro, Rey define el pensamiento religioso de Quevedo como un ambicioso esfuerzo por «ser un humanista [...] sin dejar de ser un metafísico» (págs. 32 y 42), en el que brilla la preocupación fundamental por la relación entre razón y fe, y la variedad de géneros tocados (de la ficción al sermón), que explican tanto el mérito como las limitaciones de sus acercamientos.

Prosigue Enrique Moreno Castillo con otro contexto capital para Quevedo, como es el universo intertextual. Más precisamente, se reflexiona sobre los guiños

que funcionan como clave exegética, esto es, los enigmas que apuntan a la biblioteca del lector para poder ser descifrados en un juego de erudición. De este modo, con un racimo de cinco ejemplos sacados del «Sermón estoico», las silvas «A la soberbia» y «A una mina», y los sonetos «A una iglesia muy pobre y oscura, con una lámpara de barro» y «A la limosna y su poder con Dios», el sentido literal únicamente se entiende a partir del contexto literario. A su vez, Hilaire Kallendorf propone una nueva y atrevida revisión de *Virtud militante*, tratado normalmente tenido por la perfección de la ortodoxia quevediana pero que, por la síntesis de fuentes paganas y cristianas, parece mantener una cierta ambigüedad moral que subvierte el mensaje moral del tratado y hasta parece aproximarlos a Erasmo. Así pues, se pretende mostrar que hay otro mensaje entre líneas, una suerte de «residuo» que concede un carácter móvil al texto y que básicamente consiste en tratar de ir más allá de la superficie para entender a nueva luz el casuismo y las paradojas del texto, pese a que —confiesa— se trata de una interpretación que solo puede «leerse con rayos X» (pág. 78). Original y todo, el ensayo se mueve entre polos opuestos, ya que presenta *Virtud militante* a la vez como incoherente y algo heterodoxa, pero no disidente: parece mucho decir.

Situado a medio camino entre dos secciones, el repaso general de la fortuna europea de Quevedo permite a Alonso Veloso precisar que, pese a ser mayoritario, no solamente se dio un interés por los textos burlescos, sino que las obras morales y políticas gozaron de una recepción «aparentemente más restringida y exclusiva» (86), que se movían en el mundo de la corte y los tejemanejes políticos. En este sentido, la mirada a la acogida de Inglaterra revela una preferencia por el Quevedo político, el intento de acercamiento a la realidad política coetánea desde el título, los retoques para amoldar los textos a un contexto protestante y a una monarquía parlamentaria, el uso polémico de estas traducciones en las guerras de papel de la época y el trabajo directo sobre ediciones españolas, sin echar mano de la habitual mediación francesa. De hecho, en el siglo XVIII inglés se aprecia un notable afán de divulgación del pensamiento político quevediano, que se realiza a través de un «catálogo [...] alternativo» al de otros casos europeos, que se queda con el *Discurso de todos los diablos*, *La Fortuna con seso*, el *Marco Bruto* y la *Política de Dios* (pág. 88). Tanta tela hay que cortar que en esta ocasión Alonso Veloso se limita al estudio de los juicios críticos de los traductores ingleses y los paratextos de las versiones, así que se pueden esperar posteriores asedios.

Con Manuel Ángel Candelas Colodrón se salta a Italia y se adopta una mirada de detalle, centrada en la traducción italiana de *Politica de Dio* en el siglo XVIII. Más

en detalle, esta completa reseña presenta las tres ediciones de la obra (Mantua, Alberto Pazzoni, 1701; Venezia, Alvise Pavino, 1709; y Trento, Giovanni Antonio Brunatti, ¿1709?), que siempre reproducen la versión de Pietro Martire Grossi, aunque la segunda calla su nombre. No solamente se ofrece un valiosísimo acopio de datos de las diferentes entregas, los talleres y otras cuestiones textuales, sino sobre todo una importante labor de reconstrucción de las circunstancias político-culturales que espolean esta pequeña moda editorial, y que se puede explicar como un intento de propaganda de la Casa de Austria en medio de conflictos e intereses de Italia y Europa. Con el foco en los procesos de transmisión cultural y la dinámica de traducciones del siglo XVII, Hanno Ehrlicher aborda la recepción alemana del *Buscón*, que vale como botón de muestra del «arte nuevo de hacer traducciones» en la época, puesto que está marcado por el gusto del público y presenta una «monstruosa» variedad de formas, que van de la traducción *stricto sensu*, las reelaboraciones y las adaptaciones culturales libres. Tras repasar la entrada en Alemania de la novela picaresca, el examen de las andanzas alemanas del *Buscón* y de los *Sueños* muestra una fuerte dependencia de las precedentes versiones francesas y los esfuerzos de apropiación cultural mediante guiños a la realidad sociopolítica, que borran en cierto sentido las fronteras autoriales.

De la mano de Sònia Boadas Cabarrocas se vuelve a Italia para asediar una pieza más de la compleja transmisión textual de las *Locuras de Europa* de Saavedra Fajardo, que, si en un primer momento fueron animadas por el propio ingenio, acabaron por escaparse de su control. De hecho, lejos de viajar hacia el norte como pretendía, la obra fue bien recibida en el sur, merced a una temprana traducción italiana (*Le pazzie de prencipi d'Europa*). En este contexto se sitúa *Le pazzie d'Italia*, manuscrito anónimo que pretende ser una secuela del diálogo de Saavedra Fajardo centrado en el caso italiano y especialmente atento a la situación de Nápoles tras la revuelta de 1647. Si Quevedo parecía haberse perdido, Boadas Cabarrocas aprovecha un guiño a Rabelais para poner en diálogo estas «locuras italianas» con otros dardos de papel de Quevedo y compañía, dentro de la tensa situación italiana en el siglo XVII.

Pocos casos más enrevesados de transmisión textual hay que *La Perinola* de Quevedo y nadie más adecuado que Fernando Plata para seguir el hilo de Ariadna de un laberinto que cuenta hasta el momento con 68 manuscritos fruto de la «difusión descontrolada» del libelo (pág. 165). Esta nueva entrega «perinolesca» de Plata es un verdadero ejemplo modélico de trabajo ecdótico, que se mueve con soltura de la historia externa a la interna para resolver varias incógnitas: de entrada, se precisa

la fecha y las circunstancias de composición (1632, escritura a la carrera), al tiempo que la anonimidad se convierte en pista para los testimonios más tempranos. Igualmente, la constante actitud de silencio de Quevedo ante *La Perinola* en medio de la tormentosa polémica desatada que apuntan —como la redacción a uña de caballo— a una falta de labor de revisión autorial, que resulta fundamental para valorar las variantes de los distintos testigos, que en ocasiones presentan adiciones de mano ajena. Luego de limpiar el panorama de polvo y paja, la alianza entre ecdótica y hermenéutica de un par de casos de *lectio difficilior* («Conestaggio» vs. «contagio» y «oraciones de Alceo» vs. variantes de todo pelo) permite escoger dos manuscritos como texto base para una próxima edición crítica que se promete estupenda.

Sigue un estupendo estudio de José Manuel Rico García, que vuelve sobre la *Casa de locos de amor* con nuevos documentos que permiten precisar la transmisión y la atribución de este textito otrora adjudicado a Quevedo. Luego de repasar la vida de la obra, que se presenta por primera vez en los *Desvelos soñolientos y verdades soñadas* (1627) y ronda la sospecha de la posible intervención de Lorenzo van der Hammen, Rico García discute ciertas ideas barajadas por la crítica con buen criterio: así, se pone sobre la mesa la incógnita sobre cómo pudo llegar el manuscrito de la pieza a manos de van der Hammen, así como el poco sentido que tiene la intervención de Quevedo en una edición que contaba con un texto ajeno, había descartado dos sueños y cambiado el orden de la disposición (pág. 187). No obstante, la paternidad quevediana de la *Casa de locos* siguió un tanto en el aire pese a la aparición de su verdadero padre, Antonio Ortiz de Melgarejo. Pero esta historia toca a su fin, porque Rico García aporta la prueba final para remachar la autoría de Ortiz de Melgarejo, ya que aparece a su nombre en el *Libro de los varios tratados de graciosidad y erudición de diferentes autores* (Mss/RA-158 de la Biblioteca Universitaria de Sevilla), y además aporta un nuevo testimonio (BNE, Mss/18324) que invitan a replantearse una edición crítica de la obra. Por si fuera poco, se acaba con un adelanto de datos sobre Ortiz de Melgarejo de una búsqueda todavía *in fieri* que promete nuevas entregas: que así sea.

Para rematar la jugada, Mercedes Sánchez Sánchez vuelve una vez sobre el epistolario de Quevedo, que constituye un desafío de los buenos tanto por el establecimiento del corpus como por la dispersión de los textos, que andan perdidos por los mundos del Señor. Para facilitar la empresa, dentro de la variedad de textos considerados como epístolas (billetes, dedicatorias, memoriales, etc.), primeramente se delimita la mirada a las cartas familiares, que se definen con «las que, por su contenido y argumento ponen de manifiesto una relación personal del emisor

con el receptor, amistosa o profesional, con un destinatario único, privado, con tramas y formas impuestas por la familiaridad» (pág. 208). Dentro de los grupos posibles ordenados por destinatarios, este trabajo se centra en la reconstrucción de las cartas al duque de Osuna, que constituyen la correspondencia familiar más temprana de Quevedo. En concreto, se cuenta la minuciosa labor detectivesca para dar con la carta autógrafa escrita al duque (25 de febrero de 1621) de la que daba noticia Fernández-Guerra y que, tras varias peripecias, ha aparecido en la Biblioteca de la Real Academia Española. Todo un broche de oro.

En suma, y pese a que Quevedo apenas se movió un poco por Francia y especialmente por Italia, Europa es su territorio intelectual y textual natural, con el que entabla un rico diálogo que está detrás de sus ideas y sus obras. Lejos de antiguos cantos de sirena sobre la originalidad como valor fundamental, estos trabajos defienden el contexto como marco esencial para comprender cabalmente ideas y textos. Y no es todo, por suerte: el proyecto quevediano-europeo sigue en marcha y solo queda esperar nuevas entregas de tantos quilates (o más), empezando por el volumen resultante del segundo encuentro dedicado al Quevedo europeo. Por eso, se puede decir con Cervantes que merece «se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (*Quijote*, II, 44).

RUÍZ PÉREZ, Pedro, ed., *Cervantes: los viajes y los días*, Madrid, Sial, 2016. ISBN: 978-84-15746-32-4. 267 págs.



Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
 Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



Entre los frutos que ha producido el centenario cervantino se cuenta *Cervantes: los viajes y los días*, el último asedio de Pedro Ruiz Pérez a la carrera literaria y estrategias autoriales de Miguel de Cervantes, temática que ya, y por las fechas del primer centenario quijotesco, produjo el esencial *La distinción cervantina* (2006). Esta vez, Ruiz Pérez acomete la tarea respaldado por un impresionante equipo de cervantistas de tan diversa procedencia e intereses que el volumen se puede leer como una colectánea temática (sobre el viaje en Cervantes, o más bien sobre los viajes del alcaíno desde y hacia la canonicidad), pero también

como una monografía, o, incluso, como un vademécum. En efecto, el libro proporciona gran parte del estado de la cuestión y presenta estudios sobre aspectos clave de la obra cervantina desde perspectivas críticas muy diversas: la biografía, los estudios sobre carreras literarias (*career studies*), la estilometría, los estudios de géneros (literarios), las relaciones interartísticas, los estudios postcoloniales y el feminismo.

Pese a esta variedad, el volumen adquiere una coherencia poco habitual en los trabajos colectivos gracias al peso que concede a los estudios sobre la carrera literaria de Cervantes, ese hacer del ocio de la escritura un negocio, o escribir como parte de sus negocios, según propone Ruiz Pérez en el artículo introductorio (pág. 15). Y es que encontramos en el volumen varios trabajos que versan directamente sobre el canon literario y las estrategias de autor. Es el caso de los firmados por Ruiz Pérez, Ignacio García Aguilar y Adrián J. Sáez, aunque no hay artículo en el libro que no aborde tan jugosa cuestión. De ellos, los estudios de Sáez y Ruiz Pérez se dedican a los elencos de poetas de Cervantes, el de *La Galatea*, el «Canto de Calíope»

y el *Viaje del Parnaso*, aspecto ya abordado por el propio Ruiz Pérez desde una perspectiva más amplia en trabajos anteriores (2010). Esta vez, Ruiz Pérez dedica su artículo («Cervantes y los poetas (I): ante el “Canto de Calíope”») a estudiar cómo el elenco presente en el «Canto de Calíope» nos revela los deseos cervantinos por pertenecer al centro del campo literario de los poetas del momento, y los enormes esfuerzos que tuvo que realizar para ello, tras las décadas de ausencia debido al periodo de soldadesca y cautiverio. Ruiz Pérez resume magistralmente los cambios producidos en la poesía española en estas décadas (págs. 73-74). Además, traza los motivos puramente literarios del posicionamiento de Cervantes frente a Lope. En efecto, el alcalaíno abraza una poética de distanciamiento y, si se quiere, frialdad propia de Herrera y Góngora, que se opone al petrarquismo entre garcilasista y confesional del Fénix, como explica Ruiz Pérez:

Mientras Lope alimentaba la escritura (en todos los géneros) con el material de su vida, sosteniendo la temática amorosa y sentimental en posición de centralidad, el confesionalismo y la intimidad quedaban lejos del juego poético de un círculo que tomaba esta práctica, incluido el juego de la burla, como un modo de relación social, de jocoso diálogo interno o de ácida respuesta a la realidad del entorno. (págs. 68-69)

Esta conexión andaluza de Cervantes (Herrera, Góngora) la explora también el editor de las poesías del alcalaíno (Sáez, 2016). En su «Cervantes y el canon americano: el “Canto de Calíope”, el *Viaje del Parnaso* y el “Discurso en loor de la poesía”», Sáez examina con gran erudición y claridad cómo los asedios cervantinos a las Indias están relacionados tanto vital como poéticamente con su experiencia andaluza. Es un tema que también explora García Aguilar en «Dos notas sobre la enemistad literaria entre Cervantes y Bernardo de la Vega», cuyo modesto título esconde grandes revelaciones sobre el posicionamiento de Cervantes en el campo político y social del momento, todo merced al estudio de una curiosísima obra que acaba de editar el propio García Aguilar (2017), la inesperadamente innovadora *El pastor de Iberia*. Tras revisar la fama póstuma de esta novela, García Aguilar revela, en primer lugar, que en la obra hay alusiones que Cervantes debió de leer como ataques personales. Además, y en segundo lugar, el desprecio cervantino por esta novela pastoril no puede ocultar el interés que el alcalaíno debió de sentir al leer una obra que presenta multitud de coincidencias con la propuesta literaria que el propio Cervantes avanza en *La Galatea*. Sin embargo, García Aguilar avisa también de que esta posible atracción no disminuyó la irritación que debió de sentir Cervantes al

ver las aproximaciones de Bernardo de la Vega a Vázquez de Leca, secretario de Felipe II, cabeza del partido «castellanista» y objeto durante un tiempo de las infructuosas atenciones de Cervantes, que aspiraba a conseguir su mecenazgo.

Este acercamiento al problema del mecenazgo nos permite conectar con otro de los artículos más destacados del libro, el que Patricia Marín Cepeda titula «“No soy bueno para palacio”: Cervantes y el mecenazgo literario». En él, Marín Cepeda estudia las dedicatorias y trayectoria del alcalaíno para notar su paulatina incursión en un terreno experimental. Marín Cepeda muestra que estas dedicatorias progresivamente anómalas revelan, paradójicamente, la cercanía de Cervantes a unos círculos de poder cortesano que critica afirmando no ser amigo de lisonjas ni valer para la corte.

El tema de la posición de Cervantes en los círculos cortesanos nos acerca al trabajo del gran biógrafo del alcalaíno (2015), Jorge García López. En sus «Preliminares para una biografía científica», García López traza la metodología necesaria para desterrar los tópicos mayansianos (el más destacado es el del poeta pobre) que se han ido acumulando sobre la figura cervantina. En esta filosofía, García López sigue el talante sanamente escéptico del maestro Canavaggio (2015), pero además revela una cercanía al espíritu del volumen que nos ocupa, pues *Cervantes: los viajes y los días* se sitúa en muy alto grado bajo la égida de la biografía. Y es que, como señala Ruiz Pérez, «la atención a los estudios biográficos, bien que en una perspectiva muy distinta a las del limitado positivismo decimonónico, forma parte esencial de la orientación de los estudios literarios hacia la recuperación del autor», gracias, entre otros aspectos, a la «radical historicidad» que permiten (pág. 63).

Este acercamiento a la biografía se percibe también en otros artículos del volumen. Así, Ruth Fine («Memorias cervantinas del cautiverio: en torno al encuentro con judíos y sus resonancias bíblicas») estudia la imagen del judío en los textos cervantinos (estas figuras se restringen a los dedicados al cautiverio) para examinar cómo el Cervantes cautivo debió de experimentar, y en todo caso cómo representó, la paradójica situación que suponía el hecho de que aquellos que eran marginados en Europa gozaran en Argel de más libertad de los cristianos. El recurso a la ambigüedad, el amor por la paradoja y la distancia propia de la obra cervantina es también uno de los recursos que evoca Anne J. Cruz en su «Cervantes y los feminismos», acerada revisión de la crítica que se ha dedicado a estudiar los personajes femeninos en Cervantes sin tener en cuenta las características más distintivas del estilo del alcalaíno. Se trata de temas que también trabajan los artículos más centrados en la relación entre «forma y sentido» en la obra cervantina, tendencia que en

Cervantes: los trabajos y los días representan los estudios de Georges Güntert («El “misterio [...] escondido” de las *Novelas ejemplares*), Frederick A. de Armas («De poses, pinturas, gestos y estilos: iconografía cervantina en *La Galatea* y el *Quijote*»), Alberto Blecua («Forma y sentido del *Quijote*») y Pierre Darnis («Los duques aragoneses y la “vara de medir” de Cervantes: la culpabilización de segundo nivel en la *Segunda parte de Don Quijote (Tramas del Quijote —V—)*»). Respectivamente, Güntert examina varias de las *Novelas ejemplares* (destacadamente «Rinconete y Cortadillo», «El licenciado Vidriera», «El coloquio de los perros» y «La gitanilla») para resaltar cómo el alcaíno usaba sus narradores y formas narrativas para crear sentido. Por su parte, de Armas traza con la prosa diáfana que le caracteriza la evolución del estilo cervantino desde *La Galatea* al *Quijote*. Como revela de Armas, este periplo se puede explicar en términos pictóricos que serían caros al alcaíno y a muchos de sus contemporáneos: si el autor presenta *La Galatea* como un texto de estilo femenino, de dulzura rafaelesca y de colorido veneciano-napolitano, la primera parte del *Quijote* se anuncia como caracterizada por rasgos opuestos, es decir, el estilo masculino, la aspereza (incluso *terribilità*) de Miguel Ángel, y el predominio más bien toscano del dibujo sobre el color. En cuanto a Blecua, su análisis filológico bellamente clásico sobre las anomalías de la primera parte del *Quijote* demuestra con datos fehacientes y con fino análisis las prisas con que Cervantes llevó el libro a la imprenta, así como las razones —mercantiles— de estas prisas y los intentos del alcaíno por lidiar con sus consecuencias. Por último, Darnis examina los conocidos episodios de don Quijote y Sancho con los duques en la *Segunda parte del Quijote* para explicar muy convincentemente que las encerradas de estas páginas responden a la tradición del *charivari*, y que bajo ellas se trasluce el intento cervantino de responder a los ataques del círculo lopesco, liderados por Avellaneda.

Sobre Avellaneda trata, precisamente, el último trabajo que vamos a comentar, el de Javier Blasco («Avellaneda desde la estilometría»), apasionante estudio de las posibilidades que el programa Stylo ofrece para el análisis del problema de la autoría del *Quijote* apócrifo. Blasco explica perfectamente el funcionamiento del programa, que opera mediante *clustering* (emparejamiento de elementos cercanos) de los textos, a los que se aplica un estudio estadístico basado en las palabras más frecuentes. Por una parte, las conclusiones de Blasco no son sorprendentes, pues confirman que las novelitas insertas en la obra de Avellaneda probablemente no son de la pluma del autor del resto del libro, como han avanzado los críticos en diversas ocasiones. Por otra, son novedosas porque apuntan a Tirso de Molina como probable autor de estas novelas cortas, y el mercedario no es uno de los candidatos

habituales. Blasco trata una materia que podría ser ardua y esotérica con gran claridad y un escepticismo muy sano. Sin embargo, los datos que ofrece podrían reforzarse si trabajase, además de con las palabras más frecuentes, con colocaciones, que también revelan los rasgos más inconscientes del estilo.

En suma, *Cervantes: los viajes y los días* es un libro a un tiempo variado y coherente, bien estructurado y utilísimo, un magnífico compañero de viaje para adentrarse con comento en los textos cervantinos.

BIBLIOGRAFÍA

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, Madrid, Espasa, 2015.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, ed., Bernardo de la Vega, *El pastor de Iberia*, Madrid, Iberoamericana, 2017.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, *Cervantes: la figura en el tapiz*, Madrid, Pasado y Presente, 2015.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

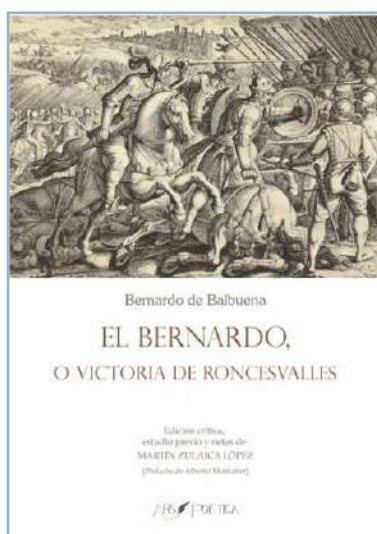
—, ed., *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010.

SÁEZ, Adrián J., ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2016.

ZULAICA LÓPEZ, Martín, ed., Bernardo de Balbuena, *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, 2 vols., Siero, Ars poetica, 2017. ISBN: 978-84-946787-6-9. 1255 págs.



Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
 Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



El comienzo del siglo XVI se vio vetado de una serie de disputas entre las monarquías francesa y española, disputas que asentaron la rivalidad de las dos superpotencias europeas en el resto del Siglo de Oro. Las guerras italianas de comienzos del siglo XVI, la incorporación del reino de Navarra a la Monarquía Hispánica y la disputa por el trono imperial entre Carlos V y Francisco I aseguraron que el tradicional enfrentamiento de la Corona de Aragón con los reyes de Francia se incorporara sólidamente en el imaginario de la Monarquía Hispánica de los Habsburgo.

Las consecuencias literarias de esta rivalidad fueron notables, destacando entre ellas la resurrección de la figura de Bernardo del Carpio, confusa mistificación medieval que adaptaba la materia de Roncesvalles a los gustos del patriotismo hispano y que fue aceptada como absolutamente histórica hasta, al menos, el siglo XVI. El mayor y más destacado esfuerzo literario al respecto no fueron las comedias sobre Bernardo que produjeron ingenios como Juan de la Cueva o Lope de Vega, sino las epopeyas cultas de poetas como Nicolás de Espinosa (*La segunda parte del Orlando con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles*, Zaragoza, 1555), Francisco Garrido de Villena (*Roncesvalles o el verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles*, Valencia, 1555), Agustín Alonso (*Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Toledo, 1585) y Suárez de Figueroa (*España defendida*, Madrid, 1612). Entre estos poemas antiorlandianos y anfranceses (Vilà, 2012), y prolongando el llamado «momento bernárdico» (Lacadena, 1980: 16) de la literatura española, resalta el extenso —y magnífico— *Bernardo o la batalla de Roncesvalles* (1624), obra del poeta manchego asentado en Nueva España Bernardo de Balbuena.

El *Bernardo* ha atraído tanto como repelido a los críticos tradicionales. Los más habituados a la épica culta del Siglo de Oro lo elogian sin reservas, pero lamentan la falta de ediciones modernas fiables. Lo cierto es que producir una edición crítica de un texto de tan gigantesco volumen, con sus veinticuatro cantos, de unas doscientas octavas cada uno (unos 40.000 versos), y con sus alegorías finales (en prosa, al final de cada canto), parece una tarea digna de un filólogo de talla arios-tesca y, por tanto, difícil de encontrar en nuestros tiempos menguados. Sin embargo, Martín Zulaica López no solo ha recogido el guante de tan hercúlea tarea, sino que ha llevado a cabo el trabajo con una minuciosidad, clarividencia y madurez poco común en un investigador de su edad y enfrentado a tanta labor.

Los dos volúmenes que reseñamos corresponden a la edición crítica, todavía sin notas, del *Bernardo*. En ellos, Zulaica López explica cómo ha constituido el texto, proporciona una certera introducción al mismo, fija y puntúa el poema, y ofrece un aparato crítico. Por consiguiente, estamos ante los resultados de la labor más puramente filológica que va a llevar a cabo el editor con el texto, labor que en este caso resulta sencillamente impresionante. Zulaica López no solo filia y comenta las cuatro ediciones modernas del *Bernardo*, sino que localiza treinta y dos ejemplares de la *princeps* y coteja completamente cuatro, revisando trece más para identificar no dos, sino tres estados en el proceso de composición del libro. El editor llega a esta conclusión gracias a su arduo trabajo, pero también a su dominio de la bibliografía material y su conocimiento del funcionamiento de la imprenta manual. Esto le lleva a reconstituir un ejemplar ideal de la *princeps* del *Bernardo* con importantes enmiendas como la que subraya en la introducción —de «el veloz divino» a «nunca vellocino»— (pág. 51).

En cuanto al texto del poema, Zulaica López lo presenta coherentemente modernizado fonéticamente (véanse los criterios en las págs. 53-54), limpio de erratas y con una puntuación atinada, si bien conscientemente somera, de acuerdo con los criterios que presenta el propio editor en la introducción (pág. 54)³. Aunque esta puntuación aclara por sí sola muchas octavas, en otras ocasiones la sintaxis de los versos sigue siendo oscura, como ocurre en el caso siguiente:

«En loco aplauso, en aparato y galas

³ Zulaica López se propone evitar «todo exceso de puntuación que pueda variar el sentido del texto o dañar el ritmo del poema» (pág. 54). La mención del ritmo nos recuerda hasta qué punto son subjetivos los criterios de puntuación en castellano, que oscilan entre una adecuación del texto al tempo de enunciación y la marcación de sus unidades sintácticas, con independencia del ritmo que luego le quieradar al texto el recitante.

tras su amorosa impresa salió el moro,
y dando al viento de un navío las alas
a la corte arribó de Cardiloro;
donde por nuevas no del todo malas
supo que Glaura del cabello de oro,
de la corte y su tráfigo enfadada,
en el Algarve estaba retirada,

»en una casa de placer, tratando
con sus damas de caza y montería,
sin saberse de cierto el tiempo cuando
a la ciudad del campo volvería.
Boacel que en su afición se está abrasando
en sus deseos más dentro cada día,
a un ciego antojo que razón no escucha,
cualquier pequeña dilación es mucha». (vol. I, pág. 637, libr. XII, estrs. 182-183)

Los últimos cuatro versos nos parecen de difícil comprensión, por lo que Zulaica López deberá centrarse en este tipo de pasajes en la anotación, que esperamos con impaciencia. Además, esta anotación debería también tratar otras peculiaridades métricas como las sinéresis, que el editor no comenta en estos dos volúmenes, en los que se limita, como es habitual en las ediciones de textos áureos, a las diéresis, fácilmente reseñables con la trema⁴. Estas indicaciones llamarían la atención sobre usos métricos como la tendencia de Balbuena a una sinéresis de licencia en los imperfectos de la segunda y tercera conjugación. La muestra un verso de la misma página citada arriba, en el que «había» se pronuncia «había»:

Que un día antes la infanta había salido. (XII, 185a)

Los lectores notarán que el fenómeno se extiende a «día», en el mismo verso, e incluso a «navío», arriba citado (XII, 182c). No se trata de usos aberrantes ni de mal poeta⁵, pues estas licencias tienen su origen en la poesía italiana y las adoptan a lo largo del Siglo de Oro poetas tan señalados como Eugenio de Salazar o Calderón de

⁴ Zulaica López escribe, por error quizás achacable al corrector automático, «crema» (pág. 54).

⁵ Zulaica López anuncia en la introducción que va a mostrar cómo «Balbuena es el mayor de los épicos en la versificación, mucho más fluida y preciosista que la de Ercilla, y más elegante que la de Lope o Barahona de Soto» (pág. 15). Sin embargo, no vuelve sobre esta opinión, por lo demás imposible de demostrar. En un apartado puramente subjetivo, consideramos que el estro de Balbuena está por encima del de Ercilla, más áspero, pero por debajo del de otros autores de epopeyas cultas del momento, como Pedro de Oña, ya a años luz del de Lope.

la Barca. Sin embargo, su abundancia en Balbuena nos parece distintiva y digna de la atención de Zulaica López en el trabajo de anotación.

Otra labor que Zulaica López promete completar en breve es el estudio textual del manuscrito aparentemente autógrafo del *Bernardo* que se conserva en la Fundación Ramón Menéndez Pidal y cuya consulta, reservada a los investigadores de esta institución, desgraciadamente no se le ha permitido al editor del presente texto. Esta imposibilidad no reduce en absoluto el mérito o el valor de su edición, pues los cambios que introdujo Balbuena en la versión impresa son tales que Zulaica López considera la *princeps* y el manuscrito textos diferentes (pág. 49), no testimonios del mismo texto. Sin embargo, y precisamente por eso, el cotejo con el manuscrito es imprescindible. Aunque no contribuya a la *constitutio textus* (y esta posibilidad, por cierto, no se puede descartar hasta haber consultado la tabla de variantes), el estudio de estas variantes de autor servirá para dar cuenta de los *usus scribendi* de Balbuena, de sus preferencias y su mentalidad. Por ejemplo, Zulaica López adelanta que el manuscrito contiene glosas del autor, así como indicaciones de las entradas y salidas del entrelazamiento *romanzesco* del poema. Estas se antojan imprescindibles para entender la estructura de la obra y los hábitos de escritura y lectura ligados a los *romanzi* de traza ariostesca, entre los que debemos incluir el *Bernardo*, pese a la influencia tassésca que también deja ver la obra.

En suma, Zulaica López nos proporciona un maná poético, una edición admirable, imprescindible para los amantes de la épica culta áurea, sin la cual, por cierto, no se puede comprender la poesía del Siglo de Oro. Esperamos deseosos la buena nueva de la aparición de las notas y comentario textual de manos de este gran filólogo.

BIBLIOGRAFÍA

LACADENA, Esther, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: La Angélica de Barahona de Soto*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1980.

VILÀ I TOMÀS, Lara, «De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio», *Criticón*, 115, 2012, págs. 45-65.